



0. INTRODUCCIÓ A LA UNIVERSITAT I AL GRAU

Introducció a la Història de l'Art

Grau en Història

Curs 2021-2022

1. Organització dels graus

1.1. El grau en Història

1.2. El grau en Història de l'Art

Pla Bolonya

Signat en 1999. Posat en marxa en 2010.

- Equiparació amb Europa
- Mateixa durada per a totes les carreres
- Optatives
- Pràctiques en una empresa / institució
- Temps límit
- Assistència a classe obligatòria
- Dificultat per a conciliar amb el treball a temps parcial les pràctiques i l'assistència
- Dels 4 anys de grau, només 1 de formació específica (màsters)
- Augment del cost de matrícula i de les hores d'assistència.



1.1. El grau en Història

1er curso

Créditos totales: 60 | **Formación básica:** 60.

Coordinación: Nuria Verdet Martínez

Código	Nombre	Créditos	Carácter	Guía docente, horarios, exámenes
34014	Análisis e interpretación de la imagen	6	Formación básica	Ver ficha
34017	Geografía	6	Formación básica	Ver ficha
34019	Historia de América	6	Formación básica	Ver ficha
34012	Historia de los orígenes de Europa	6	Formación básica	Ver ficha
34020	Historia del Mundo Actual	6	Formación básica	Ver ficha
34015	Historia del pensamiento	6	Formación básica	Ver ficha
34011	Introducción a la Historia	6	Formación básica	Ver ficha
34013	Introducción a la Historia del Arte	6	Formación básica	Ver ficha
34018	Introducción a la Historia del País Valenciano	6	Formación básica	Ver ficha
34016	Retórica	6	Formación básica	Ver ficha

2o curso

Créditos totales: 60 | **Obligatorio:** 60.

Coordinación: Javier Andreu Miralles

Código	Nombre	Créditos	Carácter	Guía docente, horarios, exámenes
34023	Historia Antigua Universal I	6	Obligatorio	Ver ficha
34024	Historia Antigua Universal II	6	Obligatorio	Ver ficha
34029	Historia Contemporánea Universal I	6	Obligatorio	Ver ficha
34030	Historia Contemporánea Universal II	6	Obligatorio	Ver ficha
34027	Historia Moderna Universal I	6	Obligatorio	Ver ficha
34028	Historia Moderna Universal II	6	Obligatorio	Ver ficha
34026	La expansión y consolidación de Europa (siglos XI-XV)	6	Obligatorio	Ver ficha
34025	La formación de Europa (siglos V-XI)	6	Obligatorio	Ver ficha
34021	Prehistoria universal antigua	6	Obligatorio	Ver ficha
34022	Prehistoria Universal Reciente	6	Obligatorio	Ver ficha

3er curso

Créditos totales: 60 | **Obligatorio:** 60.

Coordinación: Aisla Exata Vilanova

Código	Nombre	Créditos	Carácter	Guía docente, horarios, exámenes
34033	Historia Antigua de España	6	Obligatorio	Ver ficha
34038	Historia Contemporánea de España I	6	Obligatorio	Ver ficha
34039	Historia Contemporánea de España II	6	Obligatorio	Ver ficha
34036	Historia Moderna de España I	6	Obligatorio	Ver ficha
34037	Historia Moderna de España II	6	Obligatorio	Ver ficha
34035	La Corona de Aragón en la Edad Media (S. XI-XV)	6	Obligatorio	Ver ficha
34034	La Península Ibérica en la Edad Media (Siglo V-XV)	6	Obligatorio	Ver ficha
34053	Metodología Arqueológica	6	Obligatorio	Ver ficha
34052	Metodología e Historiografía	6	Obligatorio	Ver ficha
34032	Prehistoria de la Península Ibérica	6	Obligatorio	Ver ficha

4o curso

Créditos totales: 60 | **Obligatorio:** 30. **Optativo:** 30.

Coordinación: M^a Amparo Mateo Dorral

Código	Nombre	Créditos	Carácter	Guía docente, horarios, exámenes
34021	Arqueología del Mediterráneo	6	Obligatorio	Ver ficha
34055	Mujeres y Homones en la Historia	6	Obligatorio	Ver ficha
34054	Paleografía y Diplomática	6	Obligatorio	Ver ficha
34056	Tratado Fin de Grado	12	Obligatorio	Ver ficha
Optativo		30	Optativo	

Asignaturas optativas

Código	Nombre	Créditos	Carácter	Guía docente, horarios, exámenes
34041	Arqueología de la Península Ibérica	6	Optativo	Ver ficha
34046	El Mundo Mediterráneo y el Mundo Atlántico en la Edad Moderna	6	Optativo	Ver ficha
33011	Geografía I	6	Optativo	Ver ficha
33012	Geografía II	6	Optativo	Ver ficha
34049	Historia Contemporánea de los Estados Unidos	6	Optativo	Ver ficha
34043	Historia de la Escritura Latina	6	Optativo	Ver ficha
34050	Historia de la España Reciente	6	Optativo	Ver ficha
34048	Historia de las Encuentros de Asia y África en la Edad Contemporánea	6	Optativo	Ver ficha
33019	Historia del Arte I	6	Optativo	Ver ficha
33020	Historia del Arte II	6	Optativo	Ver ficha
34044	Historia del Mundo Islámico Medieval	6	Optativo	Ver ficha
34045	Historia Económica y Social en la Edad Media	6	Optativo	Ver ficha
34037	Poder y Sociedad en el Mundo Moderno	6	Optativo	Ver ficha
34051	Prácticas Externas	6	Optativo	Ver ficha
34040	Prehistoria del Arte	6	Optativo	Ver ficha
34042	Religión y cultura en el Mundo Antiguo	6	Optativo	Ver ficha
34052	Temas Prácticos de Historia	6	Optativo	Ver ficha

<https://links.uv.es/c5kOfsS>

1.2. El grau en Història de l'Art

1er curso
Créditos totales: 60 | Obligatorio: 18, Formación básica: 42

Coordinación: M^a Àngels Martí Bonatè

Código	Nombre	Créditos	Carácter	Guía docente, horarios, exámenes
33671	Análisis e Interpretación de la Imagen	6	Formación básica	Ver ficha
33669	Historia de los Orígenes de Europa	6	Formación básica	Ver ficha
33670	Historia del Mundo Actual	6	Formación básica	Ver ficha
33672	Historia del Pensamiento	6	Formación básica	Ver ficha
33667	Introducción a la H ^a del Arte	6	Formación básica	Ver ficha
33668	Introducción a la Historia	6	Formación básica	Ver ficha
33673	Religión	6	Formación básica	Ver ficha
33677	Historia del Arte de Egipto y Próximo Oriente Antiguo	6	Obligatorio	Ver ficha
33678	Historia del Arte Griego	6	Obligatorio	Ver ficha
33679	Historia del Arte Romano	6	Obligatorio	Ver ficha

2o curso
Créditos totales: 60 | Obligatorio: 42, Formación básica: 18

Coordinación: Teresa Izquierdo Aranda

Código	Nombre	Créditos	Carácter	Guía docente, horarios, exámenes
33676	Fuentes de la Historia del Arte	6	Formación básica	Ver ficha
33675	Técnicas y Conservación de Bienes Inmuebles	6	Formación básica	Ver ficha
33674	Técnicas y Conservación de Bienes Muebles	6	Formación básica	Ver ficha
33697	Historia de las Ideas Estéticas	6	Obligatorio	Ver ficha
33680	Historia del Arte Altomedieval y Románico	6	Obligatorio	Ver ficha
33684	Historia del Arte Barroco del Siglo XVII	6	Obligatorio	Ver ficha
33682	Historia del Arte Bizantino e Islámico	6	Obligatorio	Ver ficha
33681	Historia del Arte del Gótico	6	Obligatorio	Ver ficha
33683	Historia del Arte del Renacimiento	6	Obligatorio	Ver ficha
33685	Historia del Arte del Siglo XVIII	6	Obligatorio	Ver ficha

<https://links.uv.es/w1T4n2Q>

3er curso
Créditos totales: 60 | Obligatorio: 60

Coordinación: Jorge Sebastián Lozano

Código	Nombre	Créditos	Carácter	Guía docente, horarios, exámenes
33689	Historia de la Fotografía	6	Obligatorio	Ver ficha
33686	Historia del Arte del Siglo XIX	6	Obligatorio	Ver ficha
33687	Historia del Arte del Siglo XX	6	Obligatorio	Ver ficha
33692	Historia del Arte Valenciano I	6	Obligatorio	Ver ficha
33693	Historia del arte valenciano II	6	Obligatorio	Ver ficha
33696	Historia del Arte y profesionalización	6	Obligatorio	Ver ficha
33690	Historia del Cine y Otros Medios Audiovisuales hasta 1930	6	Obligatorio	Ver ficha
33694	Historia y gestión del patrimonio artístico	6	Obligatorio	Ver ficha
33696	Historiografía artística	6	Obligatorio	Ver ficha
33695	Museología y museografía	6	Obligatorio	Ver ficha

4o curso
Créditos totales: 60 | Obligatorio: 30, Optativo: 30

Coordinación: M^a Elena Mocholí Martínez

Código	Nombre	Créditos	Carácter	Guía docente, horarios, exámenes
33688	Arte Actual	6	Obligatorio	Ver ficha
33691	Historia de Cine y Otros Medios Audiovisuales desde 1930	6	Obligatorio	Ver ficha
33698	Historia de la Música	6	Obligatorio	Ver ficha
33617	Taller Fin de Grado	12	Obligatorio	Ver ficha
	Optatividad	30	Optativo	

Asignaturas optativas:

Código	Nombre	Créditos	Carácter	Guía docente, horarios, exámenes
22010	Análisis técnico y valoración de los bienes culturales	6	Optativo	Ver ficha
22017	Arquitectura industrial	6	Optativo	Ver ficha
24318	Geografía General	6	Optativo	Ver ficha
22011	Geografía I	6	Optativo	Ver ficha
22012	Geografía II	6	Optativo	Ver ficha
22008	Historia de las artes decorativas europeas	6	Optativo	Ver ficha
22008	Historia de las artes gráficas	6	Optativo	Ver ficha
22006	Historia del arte español contemporáneo	6	Optativo	Ver ficha
22003	Historia del arte español de la Edad Moderna	6	Optativo	Ver ficha
22004	Historia del arte barroco europeo	6	Optativo	Ver ficha
22002	Historia del arte medieval europeo	6	Optativo	Ver ficha
22011	Historia del arte precolombino	6	Optativo	Ver ficha
22009	Historia del arte español	6	Optativo	Ver ficha
22000	Historia del urbanismo europeo	6	Optativo	Ver ficha
22016	Historia I	6	Optativo	Ver ficha
22017	Historia II	6	Optativo	Ver ficha
22018	Historia III	6	Optativo	Ver ficha
22016	Prácticas externas	6	Optativo	Ver ficha

2. L'aula virtual (I)



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Intranet

Valencià

English

Identificación UV

anaval

.....



correo:

Iniciar Sesión

¿Has olvidado tu contraseña?

10 Jun 2021 (09:04) - INTERVENCIÓN SEC. VIRTUAL




Con el fin de optimizar las infraestructuras tecnológicas para los procedimientos de consulta del acceso en la Universitat de València y las próximas citas de matrícula, la Secretaría Virtual (<https://secvirtual.uv.es>), permanecerá sin servicio de 08:00h. a 10:00h. el próximo viernes 11 de junio de 2021. Gracias
(Aviso: 10-06-2021)


26 Abr 2021 (08:22) - CAMPAÑA DE CORREOS

Ampliar...

<https://aulavirtual.uv.es>

2. L'aula virtual (II)



Cursos archivados: MI UV ▾ Español 🔍 🔔 💬 

Personalizar esta página

Vista general de curso


📅 2021-22 ▾


📋 Nombre del curso ▾


SFPIE 2021 00017 1 EL JOC COM A ESTRATÈGIA DE DINAMITZACIÓ DE L'AULA UNIVERSITÀRIA	0% completado	...
Facultat de Geografia i Història ★ 2021-22 Història del Arte del Renacimiento Gr.B (33883)		...
Facultat de Geografia i Història ★ 2021-22 Introducció a la Història del Arte Gr.D (34013)		...


Mostrar 12 ▾

Elementos accedidos recientemente


 **GUIA DOCENT INTRODUCCIÓ ...**
2021-22 Introducció a la Història del Art...


 **Lecturas complementarias**
2021-22 Història del Arte del Renacimiento...

 **Lecturas complementarias**
2021-22 Història del Arte del Renacimiento...

 **Lecturas complementarias**
2021-22 Història del Arte del Renacimiento...

Pròximos eventos

 Grups Treball (Data de venciment)
lunes, 27 septiembre, 12:45

 Venciment de Diari d'aprenentatges
lunes, 4 octubre, 00:00

[Ir al calendario...](#)

Avisos recientes

30 de jul, 13:18
Usuario, Admin:
26 Y 27 DE AGOSTO PARADA POR
MANTENIMIENTO
27 de jul, 13:57
Usuario, Admin:
29 DE JULIO PARADA POR MANTENIMIENTO
26 de jul, 11:32
Usuario, Admin:
27 DE JULIO PARADA POR MANTENIMIENTO
Temas antiguos ...

Ayuda

GENERAL

- Preguntas frecuentes.
- MS Office 365 Teams.
- Asistencia al usuario.
- Más ayuda

2. L'aula virtual (III)

2021-22 Introducció a la Història del Arte Gr.D (34013)

Àrea personal / Els cursos / 2021-22 Introducció a la Història del Arte Gr.D (34013)

 Equip docent  Fitxes  Informació  Guia docent  Bibliografia  Avisos LPS

Fòrums

 Notícies

 Notícies de MARIA VEREDITE GOMEZ FERRER (LLOJANYS)

No mostrats a los estudiantes

TUTORIES

Professor: Andrés Ávila Valverde

Contacte electrònic: andres.avila-valverde@uv.es

Tutories presencials (amb cita prèvia): Dimecres, 17:00-20:00. Despata 403, quart pis de l'edifici departamental de la Facultat de Geografia i Història

Professora: Andrea Ortiz Fuentes

Contacte electrònic: andrea.ortiz@uv.es

Tutories presencials (amb cita prèvia): Dilluns, 17:00-18:30. Despata 403, quart pis de l'edifici departamental de la Facultat de Geografia i Història

AMPLIACIÓ GUIA DOCENT

 GUIA DOCENT INTRODUCCIÓ A LA HISTÒRIA DE L'ART 2021-22

Lectures

En aquesta carpeta trobareu els tres textos de lectura obligatòria

 Lectures obligatòries

-  bellini_H_imagen_medium_cuero_un_acercamiento_a_la_iconologia.pdf
-  PANCOSKY E. El significado en las artes visuales 1955.pdf
-  BURKE, ROZSA Y POLLOCK, GISELDA MAESTRAS ANTIGUAS MUJERES, ARTE E IDEOLOGIA.pdf


[Descargar carpeta](#)

Tema 1. La definició d'Art

 Lectures complementaries

<https://aulavirtual.uv.es>

3. El correu universitari




UNIVERSITAT
ID VALÈNCIA | Mi UV

Valencià | English

anaval

Cerrar Sesión




Avila Valverde, Andres
Configuración Portal
Mis cuentas
Cómo Trabajar Online


Mi Escritorio

Servicios de la Universidad


Mis Enlaces



Correo (Tradicional)




Aula Virtual




Secretaría Virtual




Entreu - Sede elec.




Disco Virtual




Blogs




Incidencias - C.A.U.




Portal del Alumno




Catálogo de Software



Biblioteca




Universitat de Valencia



Roderic - Repos.Instit

<https://links.uv.es/zrT9DUa>

4. La Secretaria virtual (I)

 VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

Secretaría Virtual

Castellà | Anglès

Inici General ▾ Estudiant ▾ Personal ▾ Incidència La Meua UV

F.A.Q. Tancar sessió

Foto de perfil

Nom i cognoms

NPI: T0139

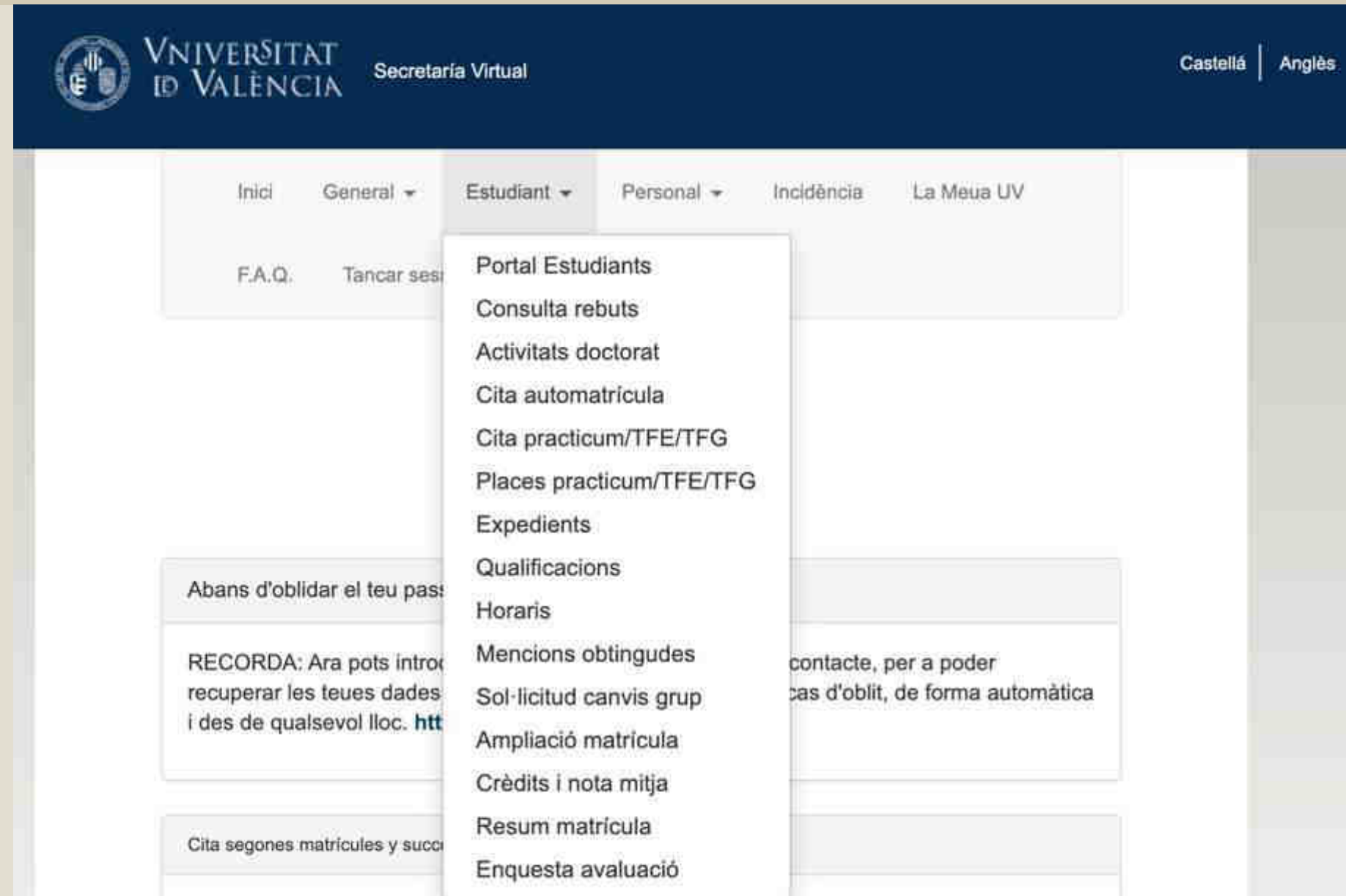
Abans d'oblidar el teu password

RECORDA: Ara pots introduir les teues dades alternatives de contacte, per a poder recuperar les teues dades d'usuari i contrasenya en la UV en cas d'oblit, de forma automàtica i des de qualsevol lloc. <https://angela.uv.es/x/ZZ93AQ>

Cita segones matrículas y sucesives

<https://secvirtual.uv.es/>

4. La Secretaria virtual (II)



<https://secvirtual.uv.es/>

5. El servei de biblioteques (I)

Biblioteques y archivos



Biblioteca de
Educación
"María Moliner"



Biblioteca de
Humanidades
"Joan Reglà"



Biblioteca de
Ciencias "Eduard
Boscà"



Biblioteca de
Ciencias de la
Salud "Pelegrí
Casanova"



Biblioteca de
Ciencias
Sociales "Gregori
Maians"



Biblioteca de
Psicología y
Deporte "Joan
Lluís Vives"



Biblioteca del
Jardín Botánico
"José Pizcueta"



Biblioteca
Dipósito



Biblioteca
Depositaria de la
ONU (ONUBIB)



Biblioteca
Histórica



Biblioteca
Historicomédica
"Vicent Peset
Llorca"



Cartoteca



Biblioteca
Campus
d'Ontinyent



Archivo Histórico



Archivo
Intermedio



Secciones
Centrales

<https://links.uv.es/84dFxVV>

5. El servei de biblioteques (II)

Biblioteca Històrica – Centre
cultural La Nau – UV



<https://links.uv.es/nhZe8yv>

5. El servei de biblioteques (II)



El 30 d'octubre de 1499 els jurats de la ciutat de València van redactar les Constitucions del que va ser la primera Universitat de València, una institució autoritzada per la Butlla del 23 de gener de 1501, firmada pel papa valencià Alexandre VI i pel privilegi reial de Ferran II el Catòlic, concedit el 16 de febrer de 1502.

Biblioteca Històrica – Centre cultural La Nau – UV

<https://links.uv.es/nhZe8yv>



5. El servei de biblioteques (III)



<https://links.uv.es/nxrE0bH>

5. El servei de biblioteques (IV)

Sales de treball en grup a la planta baixa de la Biblioteca d'Humanitats Joan Reglà



5. El servei de biblioteques (V)

3r pis Hemeroteca



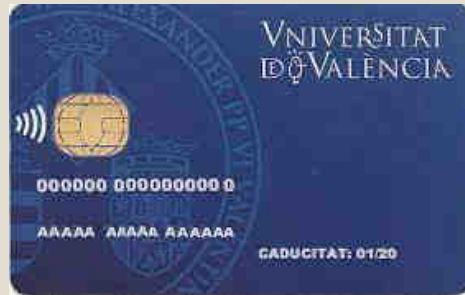
5. El servei de biblioteques (VI)

Préstec d'ordinadors portàtils.
Qualsevol préstec de llibres
o ordinadors, amb carnet



5. El servei de biblioteques (VII)

**Qualsevol préstec de llibres
o ordinadors, amb carnet**



6. Les instal·lacions esportives



Campus Blasco Ibáñez



Pabellón Polideportivo de la QV

La Pista Central del Pabellón tiene una superficie total de 2200 metros cuadrados, de parque flotante, que permite una utilización variada y múltiple en todos los deportes de sala (baloncesto, balonmano, fútbol sala, voleibol, bádminton, etc.).



Pabellón Polideportivo - Sala multiusos

Situada en el sem sótano, tiene una superficie próxima a 400 m2, distribuida en tres zonas, de ejercicio aeróbico y estiramientos, de máquinas y de pesos libres, que hace posible una óptima organización del entrenamiento.



Pabellón Polideportivo - Interior

Tiene una capacidad total de 1500 espectadores: 750 sobre gradas fijas y 800 sobre gradas telescópicas.



Pabellón Polideportivo - Interior

Las instalaciones permiten una utilización variada y múltiple en todos los deportes de sala (baloncesto, balonmano, fútbol sala, voleibol, bádminton, etc.).



Pabellón Polideportivo - Pista verde

La pista Verde cuenta con una superficie total de 531 metros cuadrados, revestida con pavimento sintético de caucho, equipada para los siguientes deportes: Fútbol, Voleibol, Bádminton.



Pabellón Polideportivo - Pista azul

La Pista Azul cuenta con una superficie total de 534 metros cuadrados, revestida con pavimento sintético, equipada para los siguientes deportes: Voleibol, Bádminton, Aerobic, danza, etc.



Campo de fútbol

Instalaciones acondicionadas para entrenamientos o partidos regulares. Campo de césped artificial.



Campo de fútbol

Dos campos de fútbol 7, de césped artificial.



Pistas de tenis

La UV dispone de seis pistas de tenis al aire libre.

7. La tenda de la Universitat de València

Libros Titulaciones Universitat de València (5% descuento)



Libros Titulaciones Artes y Humanidades

Filología, Traducción, Filosofía, Historia, Lenguas, Literatura



Libros Titulaciones Ciencias Sociales y Jurídicas

Economía, Empresa, Finanzas, Derecho, Criminología, Turismo, Sociología, CC. Políticas, Educación, Pedagogía, Trabajo Social



Libros Titulaciones Ciencias de la Salud

Medicina, Odontología, Psicología, Logopedia, Farmacia, Nutrición, Tecnología Alimentos, Óptica



Libros Titulaciones Ciencias, Tecnología

Matemáticas, Biología, Física, Química, Óptica, Ingeniería, Informática, CC. Ambientales



<https://www.latenda.es/es/>

8. El Centre d'Idiomes de la Universitat de València

<https://www.centreidiomes.es/es/>

C/ Serpis, núm. 25, 46022 València (Espanya)
+34 96 306 77 81

secretaria@centreidiomes.es

Cursos generals 2021 - 2022

El Centre d'Idiomes de la Universitat de València ofereix una àmplia gamma de cursos.

Sol·licita ja la teua matrícula.

Trija opció per a veure l'oferta disponible:

ESpanyol ANGLÈS VALENCIÀ FRANCÈS ALEMANY ITALIÀ

Campus de Blasco Ibañeta Campus de Burjassot
Campus dels Tirongiers Campus d'Ortígyent
UV Gandia

PDF PIF PAS al lloc de treball
Campus de Blasco Ibañeta

PDF PIF PAS al lloc de treball
Campus de Burjassot

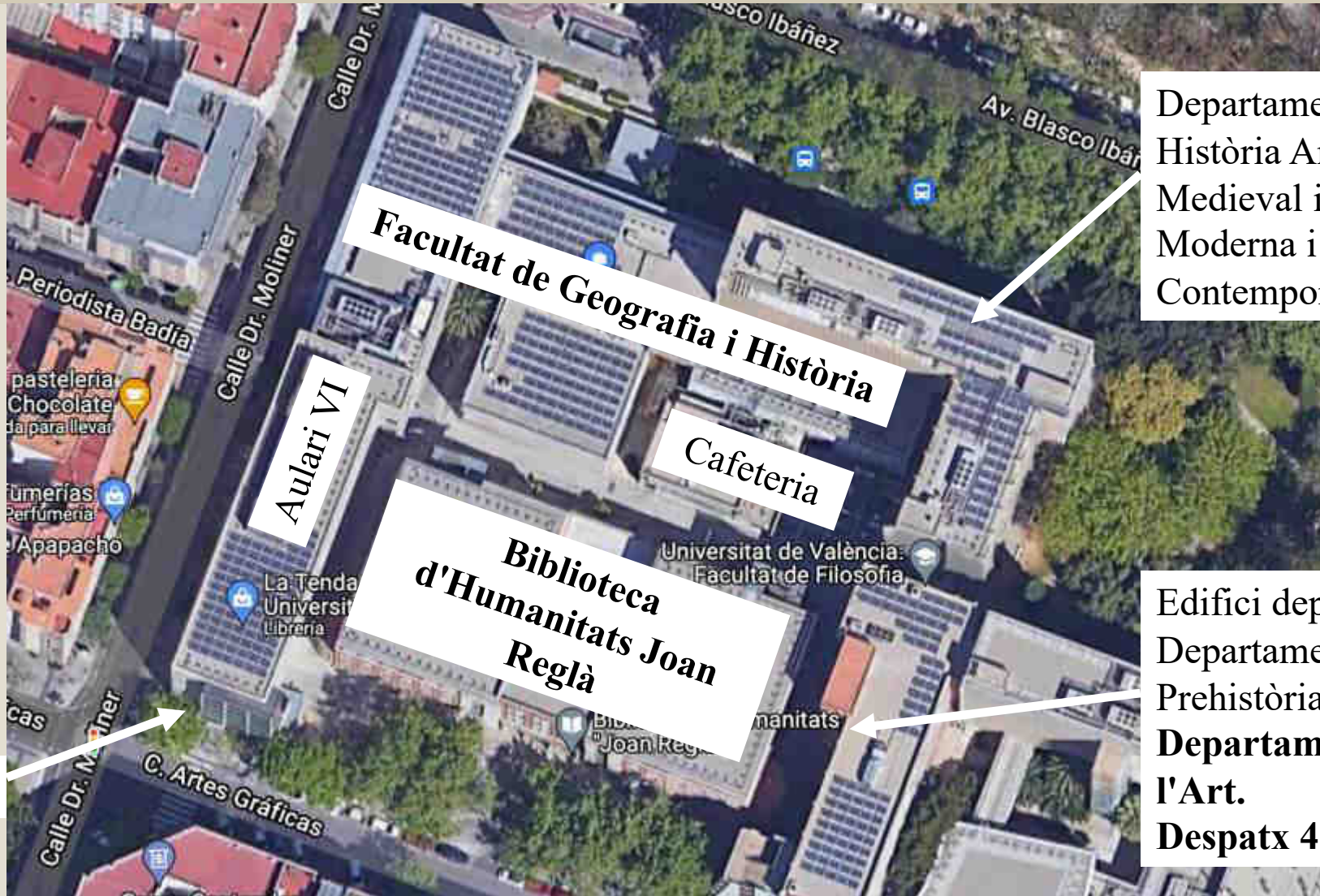
PDF PIF PAS al lloc de treball
Campus de Tirongiers

UV Magisteri

© 2021 - Centre d'Idiomes de la Universitat de València



9. La Facultat de Geografia i Història (I): l'aulari VI i l'edifici departamental



Departaments de Geografia,
Història Antiga, Història
Medieval i Paleografia, Història
Moderna i Història
Contemporània

Edifici departamental.
Departament d'Arqueologia i
Prehistòria (i laboratoris) i el
**Departament d'Història de
l'Art.**
Despatx 403 (4t pis)

Tenda de la UV

9. La Facultat de Geografia i Història (II): la cartoteca

<https://links.uv.es/MQVK6cq>



[Inicio](#) > [Cartoteca](#) > [Información y recursos](#) > [Contacto](#)

Información y recursos

- [La colección](#)
- [Servicio de préstamo y reproducción](#)
- [Reserva de salas y búsquedas asistidas](#)
- [Formación y CI](#)
- [Guía temática](#)
- [Exposiciones](#)
- [Novedades](#)

Información de la Cartoteca

[Contacto](#) | [Organigrama](#) | [Horario](#) | [Localización](#) | [Planes](#) | [Equipamiento](#)



Ayda, Blasón Ibáñez, 28. Edificio Facultat Geografia e Història,
planta primera, 46100 Valencia.



Para contactar con nosotros, utiliza

[La Biblioteca respon](#)



963 884 924



[Organigrama](#)

[Tríptico de la cartoteca](#)

9. La Facultat de Geografia i Història (III): el saló d'actes



Saló d'actes Joan Fuster

1r pis de la Facultat de Geografia i Història.



9. La Facultat de Geografia i Història (IV): el saló de graus

Saló de Graus Manuel Ardit

1r pis de la Facultat de Geografia i Història, al
costat del deganat



9. La Facultat de Geografia i Història (V): els laboratoris d'art

Hi ha 2 laboratoris, un al 1r pis i un altre a l'entresolat entre el 1r i el 2n pis de la Facultat de Geografia i Història.



9. La Facultat de Geografia i Història (VI): la sala de lectura

1r pis de la Facultat de Geografia i
Història, al costat del deganat



10. Assessorament psicològic, sexològic i psicoeducatiu per a estudiants

<https://links.uv.es/0maVYI4>

Asesoramiento psicológico, sexológico y psicoeducativo para estudiantes

Alojamiento | Programas Culturales | Bibliotecas | Deportes | **Asesoramiento y orientación** | Ventajas universitarias | Alumni UV
Participación, Asociacionismo y Voluntariado

Asesoramiento | Atención a la discapacidad

El Servei d'Informació i Dinamització (Sedi) gestiona un servicio gratuito de asesoramiento psicológico, sexológico y psicoeducativo para estudiantes que, junto a la asesoría jurídica, conforma las Asesorías para estudiantes de la Universitat de València.

¿Qué puede hacer por ti?

El asesoramiento psicológico, sexológico y psicoeducativo puede servirte para que conozcas otra vertiente de tus problemas que eres incapaz de ver en un momento dado y te puede ayudar a neutralizar tus angustias. Te muestra vías para su posible solución.

La asesoría te ofrecerá orientación y asesoramiento en cuestiones psicológicas, sexológicas y psicopedagógicas. También puede darte información sobre las técnicas y el trabajo psicológico que hay que empezar para resolver o superar un conflicto, y recursos para mejorar el rendimiento académico.

¿Qué puedes preguntar?

- » Cuestiones psicológicas que te provocan ansiedad, depresión o dudas.
- » Cuestiones de carácter sexual o de pareja.
- » Cuestiones y problemas relacionados con el estudio (estrategias para la mejora del rendimiento académico, adquisición de buenos hábitos y planificación y organización del estudio).
- » Cómo resolver problemas de autoestima y de motivación, y la adquisición de estrategias para la toma de decisiones.

¿Quién te asesora?

Especialistas en psicología clínica, con formación en sexología y pedagogía y con experiencia profesional para asesorarte, orientarte, darte información y apoyo psicológico en general.

¿Cómo hacer uso de las Asesorías para estudiantes?

El servicio es completamente gratuito para el estudiantado de la Universitat de València. Para hacer uso del mismo, es necesario solicitar cita previa mediante el siguiente formulario. Los datos que se facilitan se tratarán de manera confidencial.

Concertar una cita con Asesorías UV para estudiantes

El equipo de profesionales que presta este servicio se pondrá en contacto contigo para acordar una cita en el siguiente horario:

- » Por la mañana: martes y jueves, de 9 a 13 h.
- » Por la tarde: martes, miércoles y jueves, de 16 a 21 h.

Las Asesorías para estudiantes están a tu disposición durante todo el año, excepto el mes de agosto.

¿Tienes dudas?

En caso de que necesites hacernos alguna consulta, o tengas alguna duda rellenando el formulario de solicitud de cita, puedes escribirnos a asesories@uv.es.

11. Creació i assessorament d'associacions i col·lectius d'estudiants (I)

Creación y asesoramiento de asociaciones y colectivos de estudiantes

Alojamiento | Programas Culturales | Bibliotecas | Deportes | Asesoramiento y orientación | Ventajas universitarias | Alumni UV

Participación, Asociacionismo y Voluntariado

Ayudas | **Asociaciones y Colectivos** | Voluntariado | Cooperación | Participación en órganos de gobierno
Actividades de participación universitaria

<https://links.uv.es/99dXoIN>

En el SeDI podéis encontrar asesoramiento sobre los diferentes aspectos que configuran el proceso de creación y funcionamiento de un colectivo o asociación de estudiantes, así como para la realización de actividades socioculturales en el marco universitario:

- Proceso de creación de un colectivo o de una asociación.
- Documentación necesaria para la creación de una asociación.
- Claves para el funcionamiento de una asociación.
- Asesoramiento en el proceso de gestión de actividades para facilitar su realización en la Universidad.
- Recursos disponibles en la Universidad para la realización de actividades socioculturales, de cooperación y solidaridad.
- Reglamentos y proceso de elección de estudiantes a los órganos de la Universitat de València donde los estudiantes tienen representación.
- Normativa relacionada con la participación, asociacionismo y voluntariado.
- Programas de voluntariado que se desarrollan en la Universidad, así como Formación de voluntariado universitario.

Así mismo, también te podemos asesorar en el proceso de gestión de actividades y servicios, para que os sea más fácil poder realizar vuestras actividades a la Universidad.

Desde el SeDI también os ofrecemos información y apoyo para inscribir vuestros colectivos y asociaciones al Censo de asociaciones y colectivos de estudiantes de la Universitat de València.

Este servicio de asesoramiento se ofrece de manera gratuita en el horario habitual del SeDI aunque podéis establecer una reunión con cita previa telefoneando al 96 386 47 71 o mediante un correo electrónico a: participa@uv.es

11. Creació i assessorament d'associacions i col·lectius d'estudiants (II)

Pangaea. Joves Investigadors de la Facultat de Geografia i Història - UV



12. Altres recursos de la Universitat de València (I)

Manual d'identitat visual. Icones i logotips:

<https://links.uv.es/zvKj3Kp>

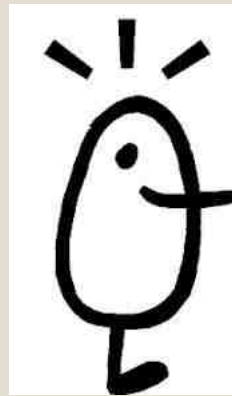


VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

13. Altres recursos de la Universitat de València (II)

Servei informàtic

<https://programari.uv.es>



NOTAS

- La finalización de esta relación con la Universidad implica la pérdida del derecho de acceso a las licencias y servicios obtenidos gracias a esta relación.
- El bloqueo del acceso se puede llevar a cabo tanto por parte del fabricante como por parte de la Universidad sin necesidad de aviso adicional.

Novedades

Actualizaciones

- Matlab R2020a

Modificaciones

- FileMaker, Inc. ha sido adquirida por Claris International Inc.,

Centro de Soporte TIC

- Para asistencia en la instalación deberá generar una incidencia microinformática.

Login →

Servei informàtica

Tweets per @SL_UVEG

Servei d'informàtica recomanat

14. Buscar llibres i articles a la Universitat de València

TROBES

The screenshot shows the Trobes library website. At the top, there is a navigation bar with links: INICI, REVISTES, BASES DE DADOS, CERCA PER INDEX, AJUDA, LA BIBLIOTECA RESPON, and a user login option. Below the navigation bar is a search bar with the placeholder text "Cerca tot:". To the right of the search bar are icons for voice search and a magnifying glass, and a button labeled "CERCA AVANÇADA".

The main content area is divided into several sections:

- Avisos de la biblioteca:** A section with the heading "AVISOS" in red. It contains text about library services, including borrowing rules, portable device loans, and study room availability. It also mentions a 75% discount on library fees and a link to "Configuració de la VPN".
- Benvinguts a Trobes:** A section with the heading "Benvinguts a Trobes". It includes a video player showing a "Guia ràpida de Trobes, catàl" with the word "TROBES" prominently displayed. Below the video player, it says "Ver en: YouTube".
- Novetats bibliogràfiques:** A section with the heading "Novetats bibliogràfiques:". It lists three items: "Última setmana", "Últim mes", and "Últim trimestre".
- Enllaços útils:** A section with the heading "Enllaços útils:". It lists several links: "Guies temàtiques", "Normativa de préstec", "Ús responsable dels recursos electrònics", "Préstec de portàtils", and "Servei de Biblioteques i Documentació".

At the bottom of the page, there is a footer with the text "Si sou usuaris de la UV, identifiqueu-vos amb el vostre compte per a:" followed by a row of social media icons.

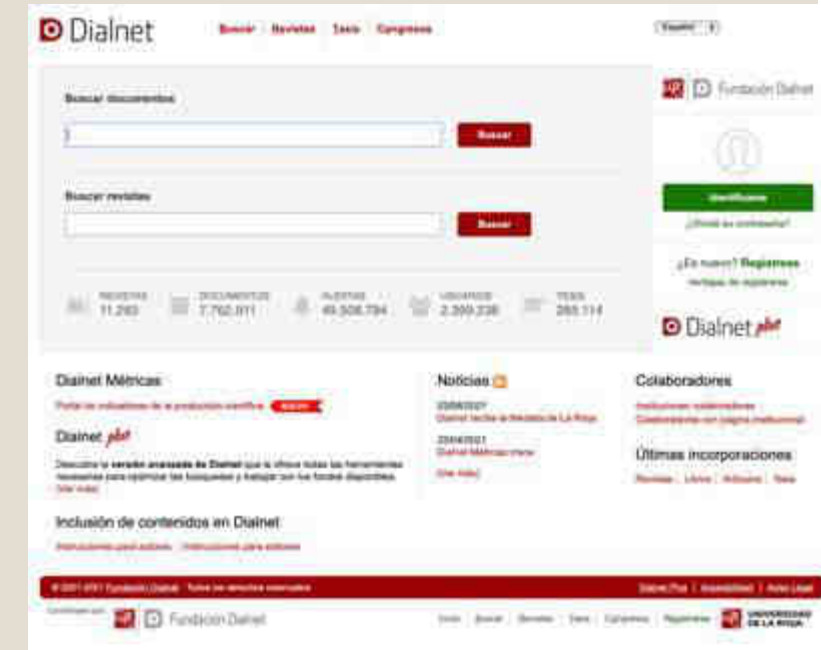
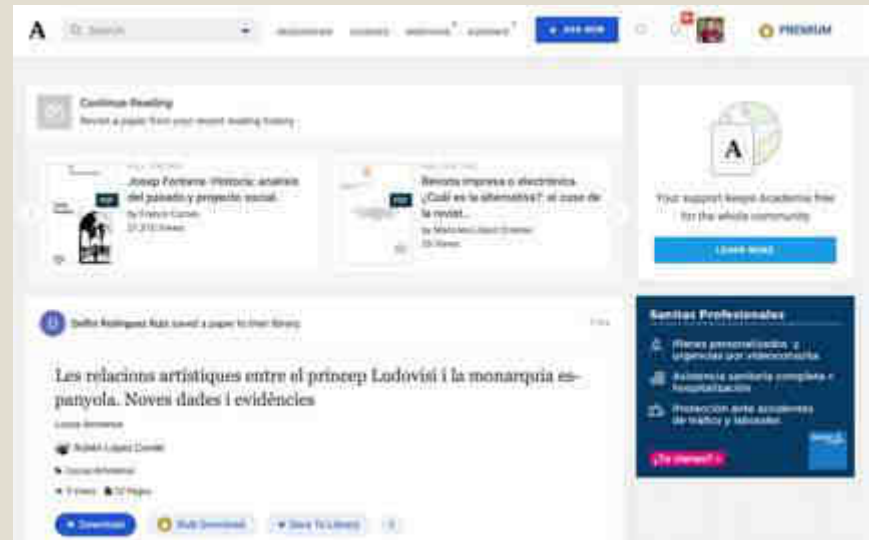
<https://links.uv.es/J0udQAq>

15. Altres repositoris de dins i fora de la Universitat de València (I)

Dialnet → <https://dialnet.unirioja.es>

Roderic → <https://roderic.uv.es>

Academia.edu → <https://www.academia.edu>



15. Altres repositoris de dins i fora de la Universitat de València (II)

Art History Resources on the web → <https://links.uv.es/02QSnCv>

FICONOFUE (Fitxer iconogràfic de la Fundació Universitària espanyola) → <https://links.uv.es/8AVDxNT>

IMAGINARIO. Guia i directori de recursos visuals en Internet. Pàgina creada pel Prof. James S. Amelang (Departament d'Història Moderna, UAM) → <https://links.uv.es/ZuA0xEC>

Web Gallery of Art → <http://www.wga.hu/>

Museu Nacional del Prado → <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/>

Artcyclopedia → <https://www.Artcyclopedia.com>

Google Arts & Culture → <https://artsandculture.google.com>

Wikimediacommons → <https://commons.wikimedia.org/wiki/Portada>

The image shows a museum gallery with three large religious paintings on a dark green wall. The paintings are in ornate gold frames. The left painting depicts the Virgin Mary seated with the Christ Child on her lap, surrounded by other figures. The middle painting is a large, arched work showing the Virgin Mary and Christ Child surrounded by a multitude of cherubs in a heavenly setting. The right painting shows two figures, possibly saints, in a landscape. A young girl with a ponytail, wearing a grey hoodie and shorts, stands with her back to the camera, looking at the middle painting. Small informational plaques are placed on the floor in front of each painting. A semi-transparent grey banner with the title '1. La definició de l'art' is overlaid across the center of the image.

1. La definició de l'art

1. LA DEFINICIÓ DE L'ART



Què és l'art?

Al·legoria de l'art (1690-1694), de Sebastiano Ricci.

1. LA DEFINICIÓ DE L'ART

Què opineu d'aquestes imatges?



Mostra de la instal·lació *On ballarem aquesta nit?*, Museu Bolzano de Milà, Itàlia.

<https://www.elmundo.es/cultura/2015/10/30/56332e1ce2704e477b8b4600.html>

1. LA DEFINICIÓ DE L'ART: DNV

<https://www.avl.gva.es/lexicval/dnv?paraula=ART>

1. *m. o f.* Habilitat per a fer alguna cosa, adquirida amb l'estudi, l'experiència o l'observació. *Tindre art.*
2. *m. o f.* Manera de fer alguna cosa segons regles. *Un treball fet amb art.*
3. *m. o f.* Sistema de preceptes i de regles per a fer bé alguna cosa. *L'art de nadar. L'art d'amar. L'art culinària.*
4. *m. o f.* Professió que requerix el coneixement i l'aplicació d'un sistema de preceptes i de regles. *Arts manuals o mecàniques.*
5. Conjunt de qualitats per mitjà de l'ús de les quals s'aconsegueix un objectiu. *L'orador tenia l'art de commoure els oients. Actuava amb males arts. Semblava que feia les coses per art de màgia.*
6. *m. o f. ART* Producte o missatge considerat primàriament a partir de la seua forma o la seua estructura sensible.
7. *m. o f. ART* Cadascuna de les belles arts.
8. *m. o f. ART* Estil d'un artista.
9. *m. o f. ART* Conjunt de les arts plàstiques.
10. *m. PESCA* Ormeig de pesca constituït per xàrcies proveïdes d'un cop, i en general tots els ormejos constituïts per xàrcies. *Art de bou. Tirar l'art.*
11. *m. HIST* Gremi o corporació professional.

1. LA DEFINICIÓ DE L'ART

QUÈ ÉS L'ART?

Una opinió al respecte:

<https://www.youtube.com/watch?v=AZZRS5XhHLc>

1. LA DEFINICIÓ DE L'ART: ON POSEM ELS LÍMITS?

És l'art una acció únicament humana?

- ❖ El 2011, un macaco es va fer una autofoto amb la càmera del fotògraf britànic David Slater.
- ❖ La foto va fer volta al món per la particular situació i es va convertir en viral.
- ❖ PETA («People for the Ethical Treatment of Animals») va denunciar el fotògraf i va defensar els drets de l'animal per aquesta foto i per les regalies que generaven l'ús de la imatge.



1. LA DEFINICIÓ DE L'ART: ON POSEM ELS LÍMITS?

És l'art una acció únicament humana?

Pigcasso, el cerdo que pinta cuadros, hace un retrato abstracto del Príncipe Harry



Pigcasso, el cerdo que pinta cuadros, hace un retrato abstracto del Príncipe Harry - CATERS - CATERS -
FARM SANCTUARY SA

<https://www.youtube.com/watch?v=t3JfDcomsNU>

1. LA DEFINICIÓ DE L'ART: ON POSEM ELS LÍMITS?

És l'art una acció únicament humana?

- ❖ **Els algoritmes pintors: la intel·ligència artificial**
- ❖ Les intel·ligències artificials estan aprenent a mirar i a desenvolupar la creativitat.
- ❖ El *Retrat d'Edmond Bellamy*, un «quadre» pintat per una intel·ligència artificial i venut en una subhasta a Christies.
- ❖ *The next Rembrandt*, un projecte finançat per l'asseguradora ING en què es van plantejar com podria ser un quadre pintat per Rembrandt si estiguera viu:

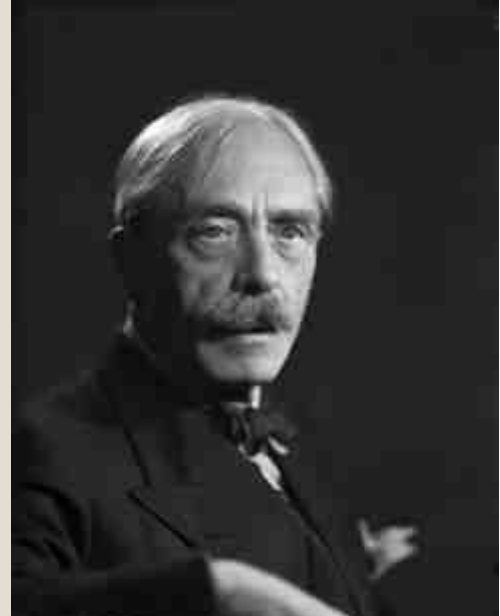
<https://www.youtube.com/watch?v=IuygOYZ1Ngo>

- ❖ Les intel·ligències artificials poden funcionar amb algoritmes que aprenen a mirar i se'ls entrena perquè puguin crear. L'algoritme entrena observant quadres. En el cas de Rembrandt, s'analitzen les dades per a simular com hauria pintat Rembrandt.
- ❖ Creus que podem anomenar «artista» una intel·ligència artificial? Té drets d'autor una intel·ligència artificial? Són els mateixos problemes els que tenen els animals i les intel·ligències artificials per a ser considerats creatius?



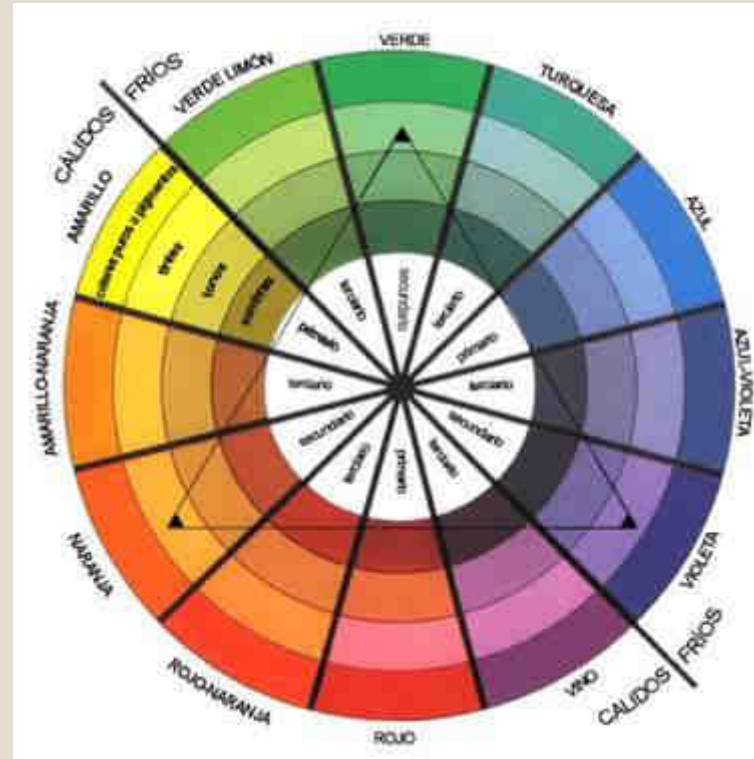
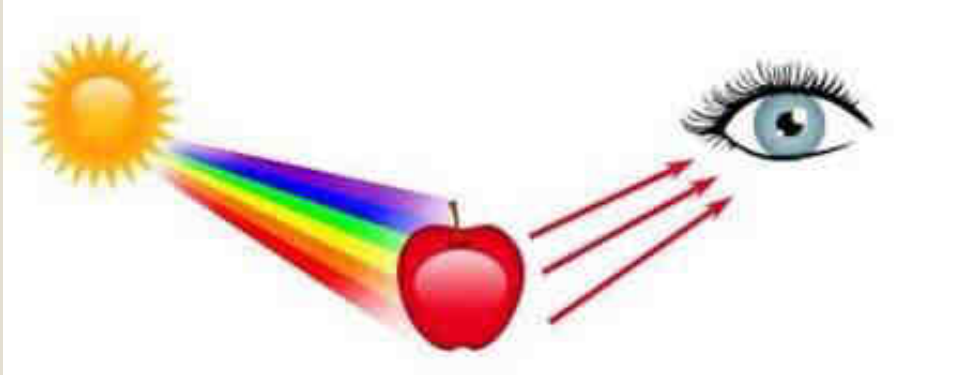
1. LA DEFINICIÓ DE L'ART: L'OBRA D'ART EN L'ÈPOCA DE LA REPRODUCTIBILITAT TÈCNICA

- ❖ Canvi cultural degut a les condicions de producció que deixa a banda una sèrie de conceptes heretats com ara creació i genialitat, perennitat i misteri.
- ❖ L'autenticitat d'una cosa és la xifra de tot el que pot transmetre des de l'origen, des de la durada material fins a la certificació històrica. En l'època de la reproducció tècnica de l'obra d'art el que s'afronta és l'aura d'aquesta. La tècnica reproductiva desvincula el que es reproduceix de l'àmbit de la tradició.
- ❖ «Igual que l'aigua, el gas i el corrent elèctric arriben a les cases per a servir-nos, des de lluny i per mitjà d'una manipulació quasi imperceptible, així estem també proveïts d'imatges i de sèries de sons que acudeixen al més xicotet toc, quasi a un signe, i que de la mateixa manera ens abandonen» (Paul Valery, *Pièces sud l'art*, París, 1934).



1. LA DEFINICIÓ DE L'ART

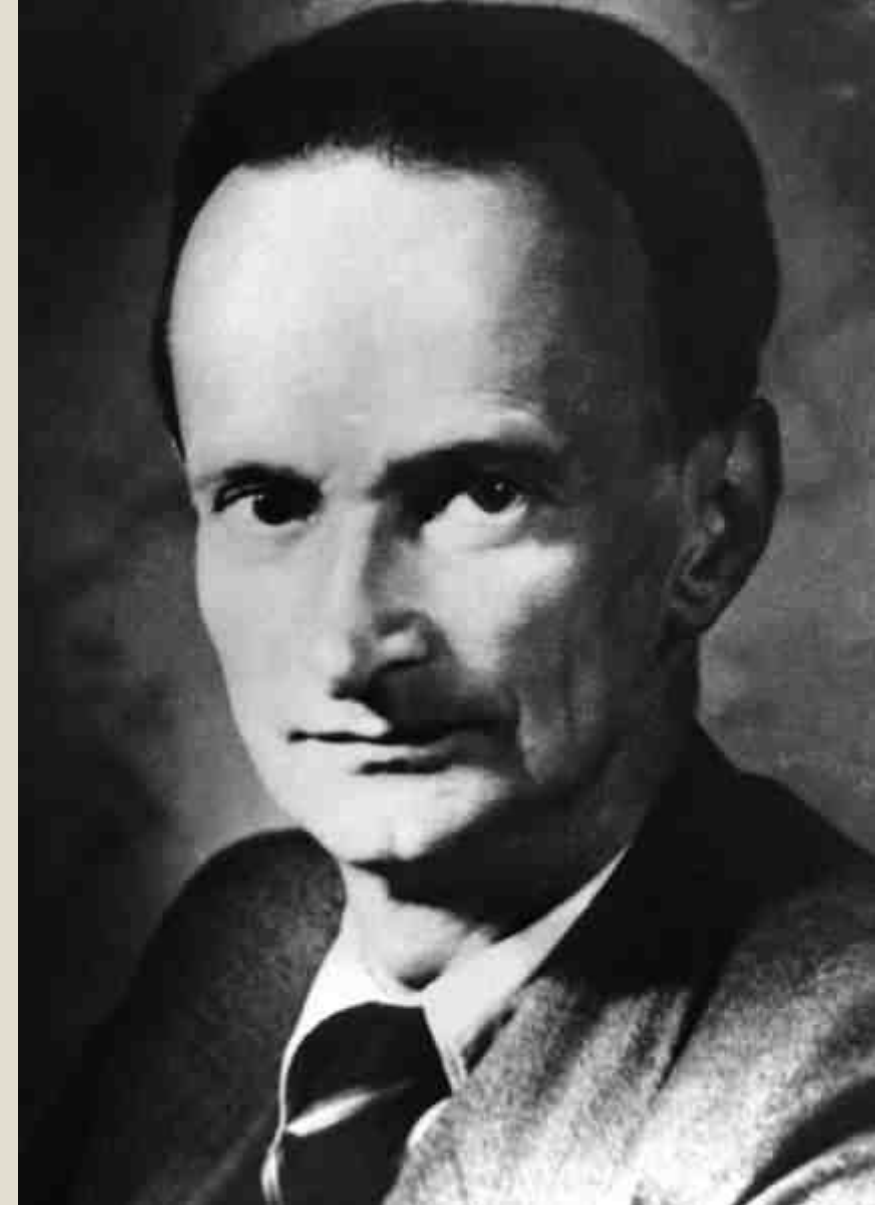
Són els colors una convenció social?



1. LA DEFINICIÓ DE L'ART

❖ «Sempre s'ha fet art. Si l'art fora un luxe, una cosa supèrflua i contingent, hi hauria societats i èpoques històriques en què aquest tipus de producció cultural no existiria.»

Ernst Fischer (1932), *La necesidad del arte*
(Barcelona, Península, 1975).



1. LA DEFINICIÓ D'ART



El filòsof i teòric de l'art polonès Wladyslaw Tatarkiewicz (Varsòvia, 1886-1980), en el llibre *Història de sis idees*, planteja una suggestiva i útil definició de l'art: «L'art és una activitat humana conscient capaç de reproduir coses, de construir formes o d'expressar una experiència, i el producte d'aquesta reproducció, construcció o expressió pot delectar, emocionar o produir un colp.»

1. LA DEFINICIÓ DE L'ART

«En realitat, l'art no existeix. Només hi ha artistes»

Ernst Gombrich (1909-2001), *The Story of Art*
(Phaidon Press, 1984, Londres, p. 4).



Ernst Hans Josef Gombrich (Viena, 1909-Londres, 2001) va ser un historiador d'art britànic d'origen austríac que va passar gran part de la seua vida al Regne Unit.

1. LA DEFINICIÓ DE L'ART

«Art és tot el que els homes anomenen art.»

Dino Formaggio, una definició provocadora i, alhora, lúcida.

Amb aquesta frase, el filòsof italià i teòric de l'estètica Dino Formaggio (*Art*, ISEDI, 1973, 11) estableix que, en la categoria d'art, és **impossible fixar uns límits previs**, establir una «norma» que diferencie *a priori* entre «art» i «no art».

Intentar fixar límits és com voler posar portes al camp.



Dino Formaggio (Milà, 1914 - Illasi, 2008), filòsof italià.

1. LA DEFINICIÓ DE L'ART

- ❖ L'etiqueta *art* relaciona objectes, pràctiques i processos summament dispars.
- ❖ Una **activitat creadora humana**, que fa servir **elements materials** per a **expressar** la percepció de la realitat, les idees i els pensaments.
- ❖ Expressió de **l'esperit humà**. **L'artista** tendeix de forma natural a la creació reflectint **valors culturals i ideològics propis del seu context**.
- ❖ Expressió mitjançant **formes i tècniques** entre les quals destaquen l'ús de **recursos lingüístics, plàstics i sonors**. Per tant, pot ser considerada també una forma de **llenguatge** amb signes i codis propis que ofereix al públic una experiència de tipus estètic, emocional i intel·lectual.

1. LA DEFINICIÓ DE L'ART

En l'origen epistemològic, la paraula **art** deriva del llatí *ars*, que significa ‘habilitat, destresa’, accions que requereixen una especialització.



1.1. LES CARACTERÍSTIQUES DE L'ART (I)

- ❖ Totes les cultures i societats al llarg de temps produeixen art.
- ❖ És dinàmic.
- ❖ És subjectiu.
- ❖ És universal (IMPORTANT: la intenció, no el concepte).
- ❖ És un mitjà d'expressió.
- ❖ És una activitat creativa.
- ❖ És multidisciplinari.



Al·legoria de la pintura, Johannes Vermeer, 1666. Museu d'Història de Viena.

1.1. LES CARACTERÍSTIQUES DE L'ART (II)

- ❖ Com a **document/font** i registre de la història de les civilitzacions. Les expressions artístiques funcionen com un mitjà per a la transmissió de valors, cultura i maneres de veure el món. Brinden testimoni grupal i individual.
- ❖ Canal perquè l'individu pugui comunicar-se amb si mateix i amb els altres (eina d'autoconeixement).
- ❖ Construeix la identitat d'un grup i es transmet de generació en generació.
- ❖ Totes les definicions d'art ens arriben amb la cultura*, la història i el llenguatge.

***CULTURA**: coneixements, béns materials i immaterials que transmeten, de generació en generació, la identitat, la història i la forma de veure el món d'un grup d'individus, incloent-hi la llengua, la religió, la vestimenta, la gastronomia, les arts visuals i els llocs històrics.



El tribunal dels Uffizi, Johann Zoffany, 1772-1778.

1.1. LES CARACTERÍSTIQUES DE L'ART (III)

❖ El que és **universal**, en un sentit antropològic, és la **dimensió estètica**.

❖ En totes les cultures humanes es donen un conjunt de pràctiques i manifestacions de representació que utilitzen els diversos suports sensibles: el llenguatge, els sons o les formes visuals.



Màscares africanes

❖ Les manifestacions estètiques en cultures no occidentals presenten una **funcionalitat vital**, una inserció en diferents tipus de cerimònies, que les fan molt diferents de l'exaltació de la forma que caracteritza la nostra idea d'art. José Jiménez, *Teoría del arte*, p. 54.

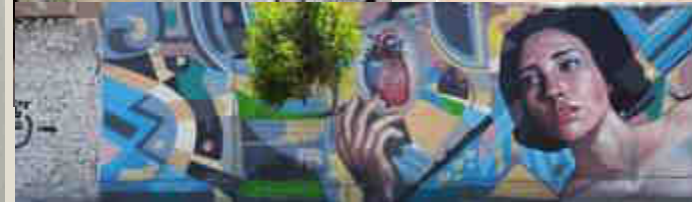
1.2. L'ART AL CARRER

• •

¿QUÉ ES EL ARTE EN LA CALLE?

- Arte en la calle no es una domesticación de los artistas... es una liberación de los artistas.
- Arte en la calle no es una manipulación de la gente... es un acercamiento a la gente.
- Arte en la calle no es decoración de las ciudades... es una reflexión sobre las ciudades.
- Arte en la calle no es publicidad de los gobiernos... es una crítica a los gobiernos.
- Arte en la calle no es especulación del mercado... es gratis, es para todo el mundo.
- Arte en la calle no es arte en los museos, no es arte en las galerías, no es Street Art... es solo arte en la calle.
- No es cierto que el Street Art haya convertido las ciudades en museos... el Street Art ha convertido las ciudades en parques de atracciones.

Black Socks Mouvement. 2011





1.2. LA FUNCIÓ SOCIAL DE L'ART AL LLARG DEL TEMPS

1.2. LA FUNCIÓ SOCIAL DE L'ART AL LLARG DEL TEMPS

- ❖ L'art en la prehistòria, en l'època antiga i en l'edat mitjana, moderna, contemporània i actual.
- ❖ **Funcions** molt diverses de l'art, **interrelacionades** i **variades** des del punt de vista **històric** i **sociocultural**.
- ❖ En cada període històric, l'activitat artística s'ha caracteritzat per uns valors imposats pel **pensament de l'època**, que **estableix** una **funció específica** a la **pràctica estètica**.



The background of the slide is a photograph of a prehistoric cave wall. It features numerous handprints in various colors (red, orange, white, black) and several large animal paintings, including a prominent black bull (aurochs) in the lower half. The text is overlaid on a semi-transparent grey banner across the middle.

1.2.1. L'ORIGEN DE L'ART: LA PREHISTÒRIA?

1.2.1. L'ORIGEN DE L'ART: LA PREHISTÒRIA? (I)

- ❖ **Art vinculat amb allò espiritual, màgic i transcendental.**
- ❖ **Art amb funció pràctica o utilitària.**
- ❖ **Primeres representacions artístiques: l'edat de pedra (paleolític, mesolític i neolític) i l'edat dels metalls.**
- ❖ **Aquest període es va estendre des de l'inici de l'evolució humana fins al 3000 aC.**



Stonehenge, monument megalític de tipus cromlec, construït entre el final del neolític i el començament de l'edat del bronze, situat prop d'Amesbury, al comtat de Wiltshire, Anglaterra.

1.2.1. L'ORIGEN DE L'ART: LA PREHISTÒRIA? (II)

- ❖ Primera manifestació artística de la qual es té més quantitat i qualitat de registre: la **pintura rupestre**.
- ❖ S'utilitzaven **pigments naturals** com l'**argila** i l'**òxid** per a fer dibuixos sobre la pedra de les coves. Van pintar animals (lleons, hienes, cavalls i rinoceronts) i escenes de caça.
- ❖ La majoria de les pintures rupestres d'aquesta època estan en coves dins dels actuals territoris de França i Espanya.
- ❖ Aquestes primeres representacions artístiques es van caracteritzar pel **sentit figuratiu** i el **caràcter espiritual o religiós**.



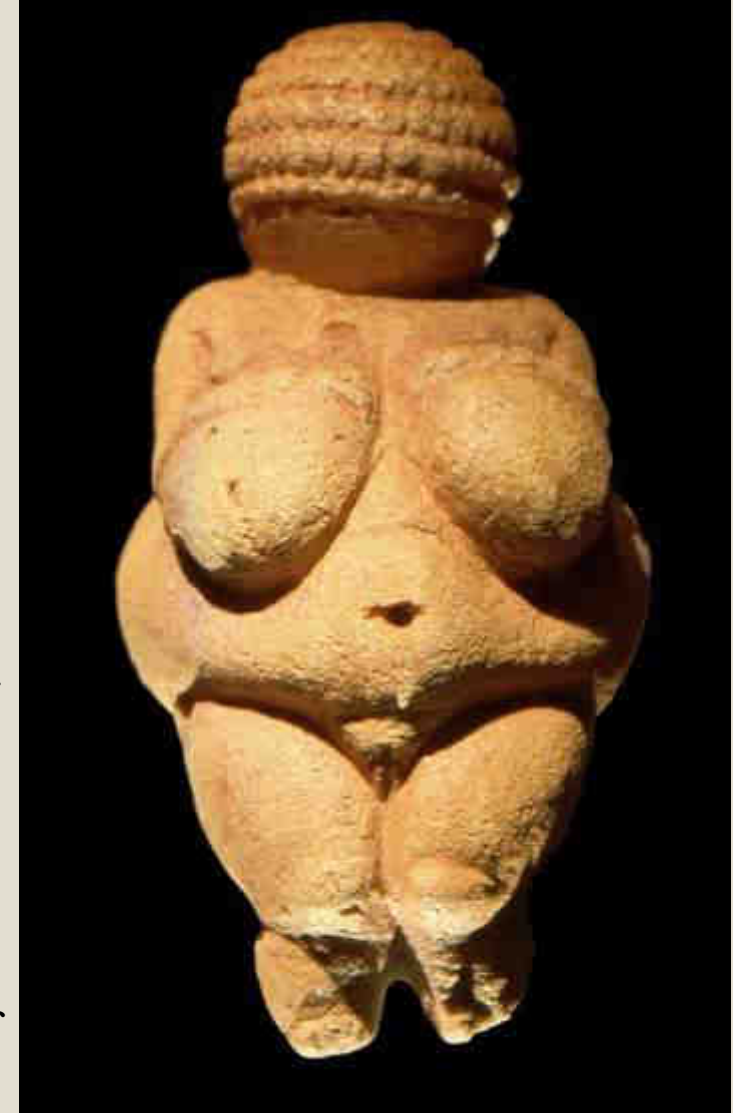
La cova d'Altamira. Pintures i gravats des del període magdalenian fins al gravetià i el començament de l'aurinyacià. La cova va ser utilitzada durant diversos períodes en el paleolític superior, des de fa uns 35.600 anys fins a uns 13.000 anys, quan l'entrada principal de la cova va quedar segellada per un esfondrament.

1.2.1. L'ORIGEN DE L'ART: LA PREHISTÒRIA?

(III)

- ❖ *Venus paleolítiques*, estàtues xicotetes de figures femenines tallades en pedra, fusta os o fang que eren utilitzades en ritus de fecundació.
- ❖ Possible **Mare Terra** de la cultura europea del **paleolític superior**.
- ❖ Possible elevat estatus social en una societat caçadora-recol·lectora.
- ❖ Possible imatge **símbol de fertilitat**, de seguretat, d'èxit o de benestar.
- ❖ Els peus de l'estàtua no estan esculpits, es creu que va ser pensada per a ser traslladada, ja que aquesta societat era nòmada.

La *Venus de Willendorf* és una venus paleolítica datada entre els anys 27500 i 25000 aC. Va ser trobada el 1908 en un jaciment paleolític prop de Willendorf (Àustria). Actualment es conserva al Museu d'Història Natural de Viena.



1.2.1. L'ORIGEN DE L'ART: LA PREHISTÒRIA?

CONCLUSIONS (IV)

- ❖ La categoria d'**art** en aquestes manifestacions és una **definició actual**, per a aquests grups no existia el concepte.
- ❖ El sentit d'aquestes obres era **ritual**, una forma o creença que permetia vincular-se amb el fet, la persona o l'animal i obtindre, per exemple, un nom de les preses que caçaven.
- ❖ La invenció de **l'escriptura** va posar fi a l'era prehistòrica i va donar començament a l'auge de les grans civilitzacions a Egipte i Mesopotàmia que van desenvolupar una vasta identitat artística.

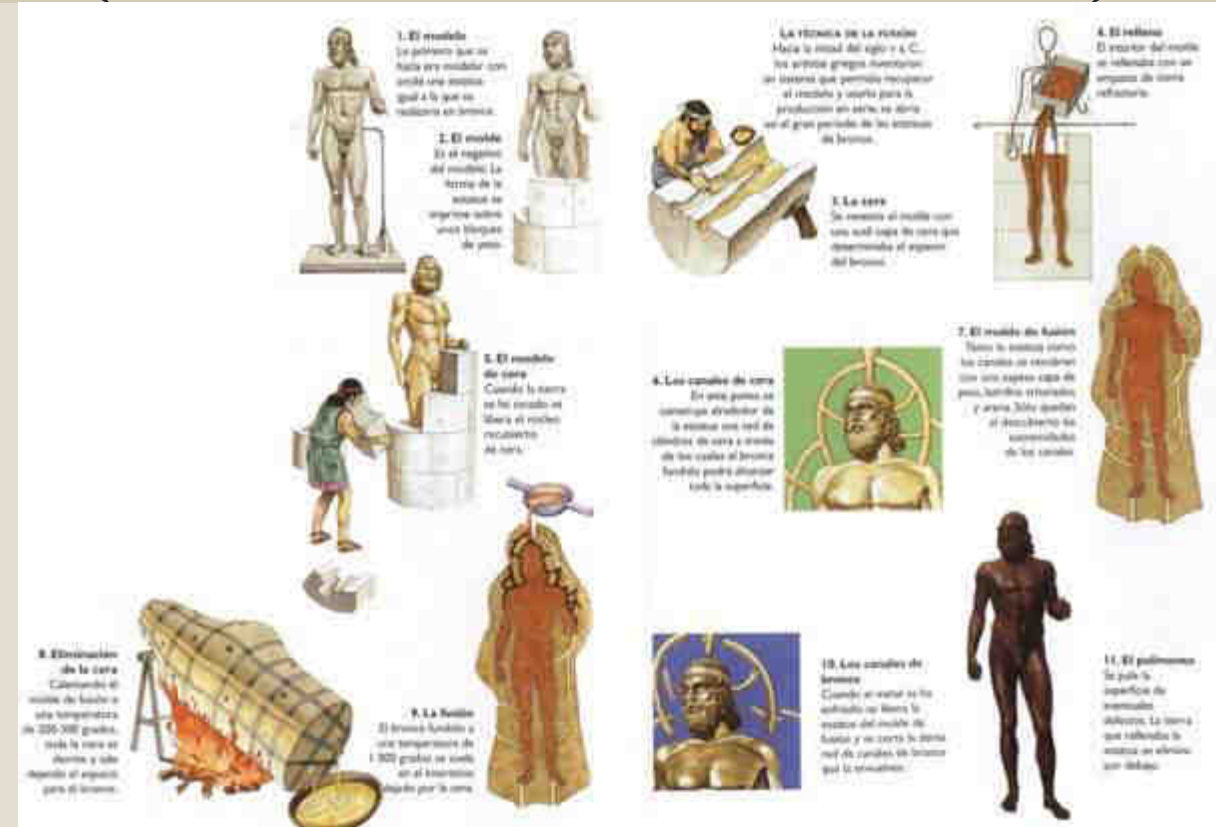


1.2.2. DE LA *TÉCHNE* A LA *MIMESI*: L'ART EN L'ANTIGUITAT CLÀSSICA (SEGLES IV aC.-III dC.)



1.2.2. DE LA *TÉCHNE* A LA *MIMESI*: L'ART EN L'ANTIGUITAT CLÀSSICA (SEGLES IV aC.-III dC.)

- ❖ La paraula grega *téchne* designava una **perícia** o **habilitat empírica** i abastava **activitats** tan diverses com l'artesanania, la medicina, la navegació, la pesca i l'estratègia militar.
- ❖ *Téchne* podria traduir-se com a ‘mestratge’, segons indica Władysław Tatarkiewicz.
- ❖ Consideraven l'**art com un ofici**, sense el component intel·lectual que se li atorgava, per exemple, a poetes i filòsofs.
- ❖ Requereix un aprenentatge i una habilitat tècnica i l'artista és considerat com un **artesà** que segueix certes **regles o normes**.
- ❖ Les obres tenien **funcions pràctiques, públiques i cerimonials**. Es valoraven segons la **qualitat tècnica** i la capacitat per a complir la funció social i cívica.



1.2.2. DE LA *TÉCHNE* A LA *MIMESI*: L'ART EN L'ANTIGUITAT CLÀSSICA (SEGLES IV aC.-III dC)

- ❖ La *mimesi*: l'art com a imitació de la naturalesa.
- ❖ Idea platònica de la *mimesi* es remunta al llibre X de *La república*, c. 340 aC. Plató desestima la pintura, que entenia en termes de mimesi o imitació, ja que tenia un ús limitat. La representació pictòrica d'una taula no era ni la forma ideal ni la idea perfecta d'una taula que existia en la imaginació divina, ni la taula que fa un fuster.
- ❖ En la seua societat ideal (República), l'art ocupava el nivell més baix possible, juntament amb els reflexos, les ombres, els somnis i les il·lusions.
- ❖ Plató dona més suport a l'art esquemàtic.
- ❖ Aristòtil (384-322 aC.) va afirmar que «la *téchne* imita la natura» i «les *téchnai*, a partir de la naturalesa, porten les coses més enllà d'on pot la natura o imita la naturalesa».



1.2.2. DE LA *TÉCHNE* A LA *MIMESI*: L'ART EN L'ANTIGUITAT CLÀSSICA (SEGLES IV aC.-III dC.)

- ❖ **Monument**, del llatí *monumentum*, ‘record’, ‘ofrena votiva’.
- ❖ Inicialment, el terme s'aplicava a les estàtues, inscripcions o sepulcres erigits en memòria d'un personatge o d'un esdeveniment rellevant (**monument commemoratiu**).
- ❖ Hui comprén qualsevol construcció amb valor artístic, arqueològic, històric o similar; en destaquen les arquitectòniques que, enclavades en un nucli urbà o aïllades en el medi rural, fan la funció de fita per la visibilitat i es converteixen en símbols del lloc.



La *necròpolis de Gizeh* es troba a l'altiplà de Gizeh, a l'oest de la població homònima, a uns 20 km del Caire, Egipte. Va començar a utilitzar-se durant la segona dinastia. S'hi troben les piràmides construïdes pels faraons de la quarta dinastia Keops, Kefren i Micerí.

1.2.2. DE LA *TÉCHNE* A LA *MIMESI*: L'ART EN L'ANTIGUITAT CLÀSSICA (SEGLES IV aC.-III dC.)



- ❖ L'antiguitat clàssica descobreix la funció estètica de l'art: **crear bellesa**.
- ❖ Doble funció de l'art: **delectar i ensenyar**.
- ❖ **Instrument de poder** sobre la població utilitzat per les classes dominants (**funció pedagògica**), ús social de l'art.
- ❖ Per exemple, relació entre art i religió. La producció artística com a mitjà i el canal on es narren o es fan tangibles les imatges dels déus.

Praxíteles, *Afrodita de Cnido*, 360 aC.
Museus Vaticans,
Roma.

Apol·lodor de Damasc, *Columna de Trajà*, 107-113,
Roma.





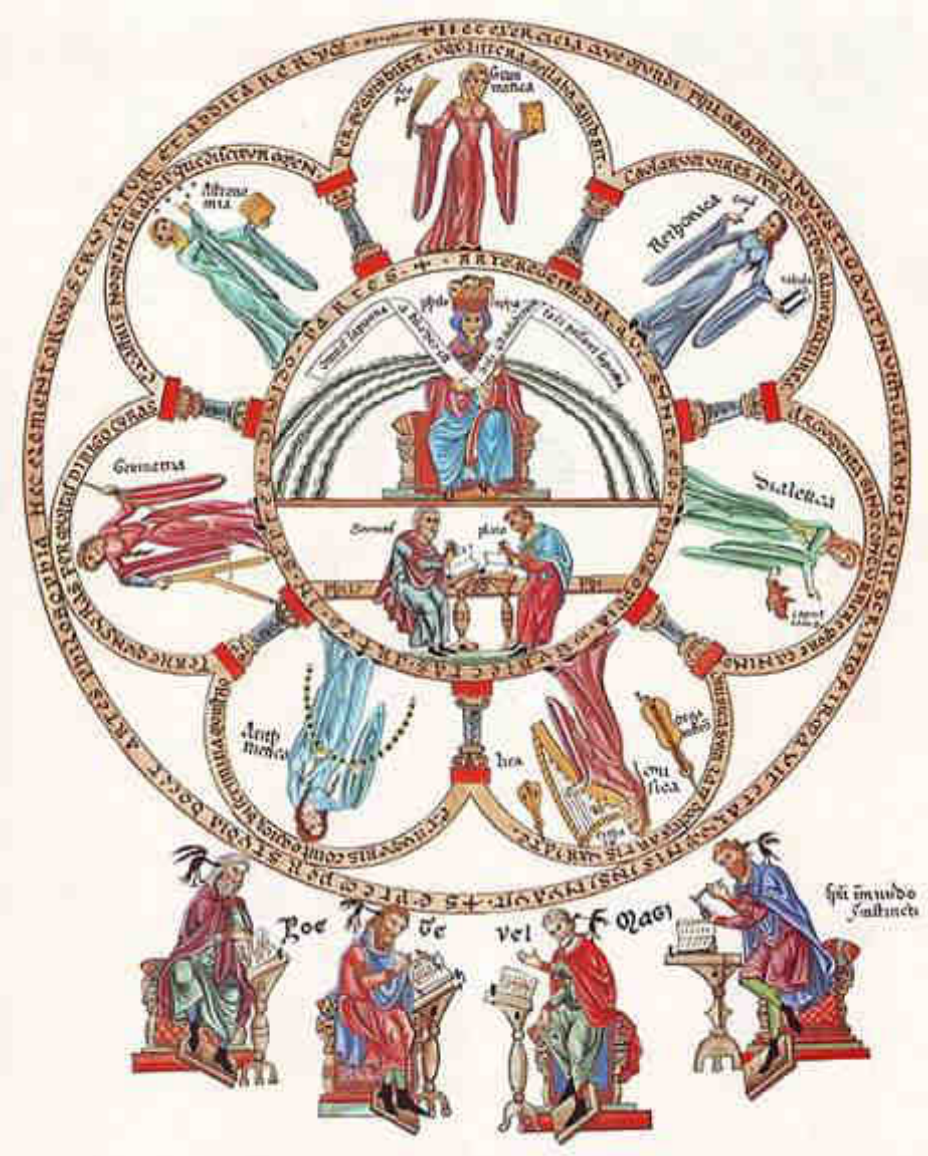
1.2.3. L'ART COM A APROXIMACIÓ A LA DIVINITAT: L'EDAT MITJANA (SEGLES V-XV)



1.2.3. L'ART COM A APROXIMACIÓ A LA DIVINITAT: L'EDAT MITJANA (SEGLES V-XV)

- ❖ Durant l'edat mitjana, les activitats fetes manualment i que requereixen treball físic segueixen sent considerades inferiors (**arts mecàniques**), davant d'altres com la literatura i la música (**arts liberals**). Les **sets arts liberals** (*septem arts liberales*) són:
 - ❖ El *trívium*: la gramàtica, la retòrica (i la poesia) i la dialèctica.
 - ❖ El *quadrívium*: l'aritmètica, la geometria, l'astronomia i la música.
- ❖ Relació de **bellesa** amb **Déu**.
- ❖ L'artista no gaudeix de prestigi social ni cultural, i les obres són majoritàriament **anònimes**.

Les set arts liberals, imatge de l'Hortus deliciarum (segle XII)
Herrad von Landsberg.

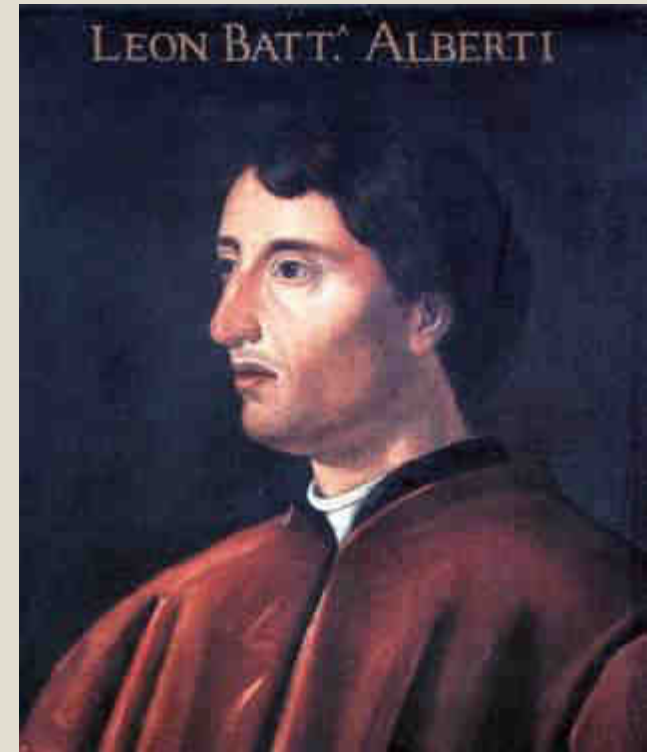


1.2.4. L'ART COM UNA FINESTRA AL MÓN: EL RENAIXEMENT I EL BARROC (S. XVI-XVII)



1.2.4. L'ART COM UNA FINESTRA AL MÓN: EL RENAIXEMENT I EL BARROC (S. XVI-XVII)

- ❖ **León Battista Alberti** (1404-1472) en *De pictura* (c. 1435): «No hauria d'haver-hi cap diferència visual entre mirar un quadre i mirar per la finestra que mostra el mateix que aquesta pintura. Així, un retrat aconseguit ha de ser indiscernible del subjecte del retrat que ens observa a través d'una finestra.»
- ❖ La **mimesi**: representar la realitat «com la veuen els nostres ulls», transformant l'obra en una finestra al món exterior on el mestratge de l'artista es consolidarà en l'obtenció de la mimesi perfecta que portarà cap a l'**ideal de bellesa**.
- ❖ Model de naturalesa externa idealitzada a partir de la selecció dels aspectes més bells i nobles.
- ❖ La **perspectiva central**, innovació que, literalment i simbòlicament, assenyalava la primacia del punt de vista de l'artista, va fomentar unes il·lusions encara més convinents de profunditat i espai sobre una superfície plana.
- ❖ El **clarobscur** (l'estudi i representació de la llum i les ombres) i la fesomia o l'estudi d'assolir representacions naturalistes de trets humans.



Retrat de Leon Battista Alberti a la Galeria Uffizi

1.2.4. L'ART COM UNA FINESTRA AL MÓN: EL RENAIXEMENT I EL BARROC (S. XVI-XVII)

❖ El **Renaixement** és el moment en què l'**artista** es converteix en un personatge important amb **formació intel·lectual**, **prestigi i reconeixement social**, un personatge il·lustrat i conegut i l'activitat que fa deixa de ser un **ofici manual** i se'n reconeix la **inspiració i capacitat d'invenció**.



Tabernacolo dell'arte dei maestri di pietra e legname
Orsanmichele, Florència, s. XV.

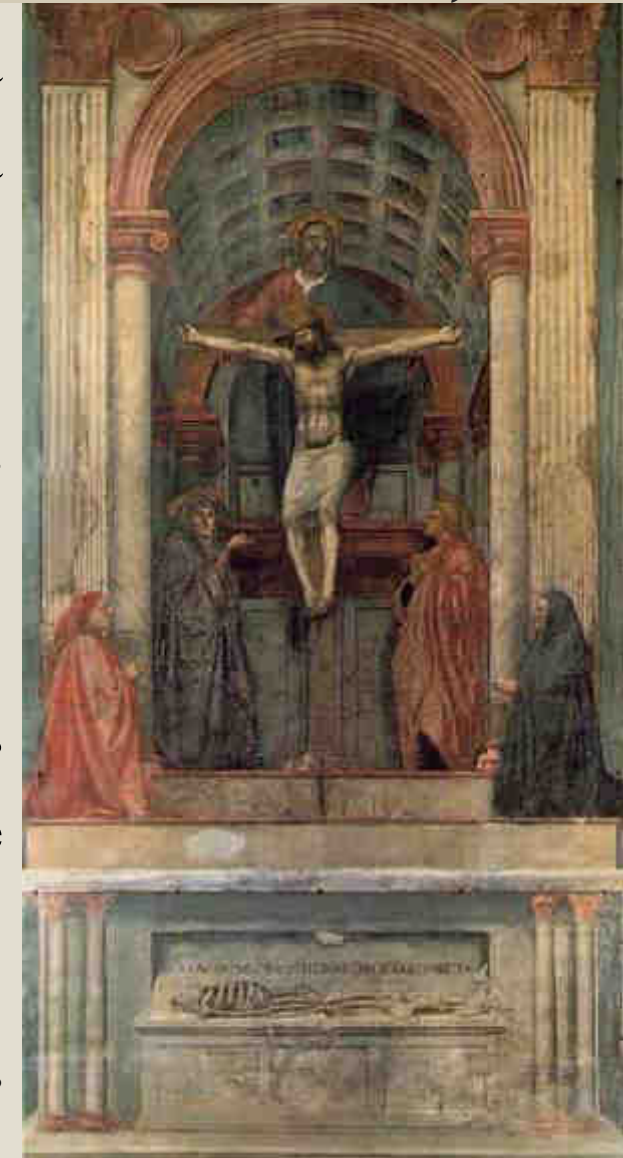
Michelangelo Buonarroti (1475-1564). Daniele da Volterra (1509-1566), vers 1545. Oli sobre taula. Museu d'Art Metropolità.



1.2.4. L'ART COM UNA FINESTRA AL MÓN: EL RENAIXEMENT I EL BARROC (S. XVI-XVII)

- ❖ El quadre naturalista *La trinitat*, que **Masaccio** va pintar entre 1425 i 1428 per a l'església de Santa Maria Novella de Florència, es va convertir, de fet, en un forat a la paret cap a una altra dimensió espacial.
- ❖ Aquest exemple va ser emblemàtic per la pretensió de captar l'aspecte de les coses o, millor dit, l'aspecte que se suposava que tenien.
- ❖ L'èxit d'una obra d'art va arribar a dependre, en gran manera, del fet que els espectadors quedaren seduïts per una colpidora falsedat i oblidaren que estaven, de fet, davant d'una superfície plana i bidimensional.

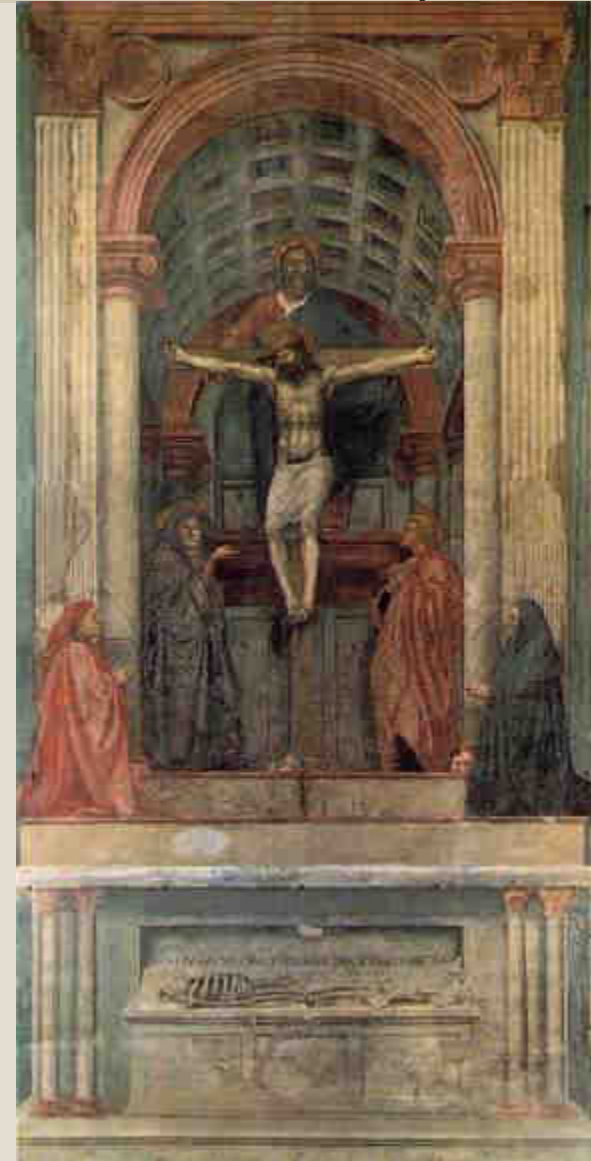
La trinitat és un fresc del pintor italià renaixentista Masaccio pintat en un dels murs laterals de l'església de Santa Maria Novella de Florència a Itàlia, entre 1425 i 1428.



1.2.4. L'ART COM UNA FINESTRA AL MÓN: EL RENAIXEMENT I EL BARROC (S. XVI-XVII)

- ❖ El principi d'imitació adquireix més sentit si tenim en compte la idea que els artistes havien d'aconseguir una representació del tema, tan fidedigna com fora possible.
- ❖ Les opinions d'aquest tipus van conformar en gran manera **els cànons artístics occidentals** els exemples que, segons les acadèmies, constituïen les fites de la seua categoria.
- ❖ En el context occidental aquesta visió va prevaler fins a finals del segle XVIII i començament del XIX, fet que explicava la teoria que l'art hauria d'interessar principalment per la representació naturalista.

La trinitat, fresc que el pintor italià renaixentista Masaccio va pintar en un dels murs laterals de l'església de Santa Maria Novella de Florència a Itàlia, entre 1425 i 1428.



1.2.5. EL TRIOMF DE LES ACADÈMIES I LES BELLES ARTS: EL SEGLE XVIII



Els acadèmics de la Real Acadèmia, Johann Zoffany, 1771-1772.

1.2.5. EL TRIOMF DE LES ACADÈMIES I LES BELLES ARTS: EL SEGLE XVIII

- ❖ A mitjan segle XVIII s'institucionalitzen les **belles arts** diferenciades dels oficis artesans, i s'inclouen en les primeres **la pintura, l'escultura i l'arquitectura** (el dibuix) al costat de **la poesia, el teatre, la música i la dansa** que, a partir d'aquest moment, es coneixeran com a **arts majors**, grup d'arts privilegiades, enfront de les **arts menors** (ceràmica, tapís...), amb caràcter més utilitari.
- ❖ Les belles arts, tradicionalment, es distingien per ser les arts promocionades per l'acadèmia que estableix un coneixement reglat.



Façana del palau de Goyeneche, al carrer d'Alcalá de Madrid. És la seu, des de 1773, de la Real Acadèmia de Belles Arts de San Fernando.

1.2.5. EL TRIOMF DE LES ACADÈMIES I LES BELLES ARTS: EL SEGLE XVIII

- ❖ Les arts basades en l'artesanía o **arts decoratives** són les que creen objectes «funcionals» com joies, tèxtils, objectes de vidre i de ceràmica.
- ❖ Se n'exclouen també les ciències.
- ❖ Aquest punt de vista **restrictiu i idealista** es generalitza i, en certs aspectes, la influència que té això encara perdura hui dia.
- ❖ A més, durant el segle XVIII, l'**estètica** va establir la idea que les belles arts aportaven **bellesa i donaven plaer** a qui tenia un **gust refinat (elitisme)**.

Àmfora. Posidó i Amfitrite. Urbino, c. 1560, taller de Guido o Orazio Fontana.





1.2.6. EL TRENCAMENT AMB LA TRADICIÓ: MITJAN SEGLE XIX I COMENÇAMENT DEL XX



1.2.6. EL TRENCAMENT AMB LA TRADICIÓ: MITJAN SEGLE XIX I COMENÇAMENT DEL XX

- ❖ **Romanticisme** (segle XIX): l'art adquireix un estatus de plena **llibertat expressiva**: rebutgen el «cànon».
- ❖ Idea il·lusòria de l'art com una cosa «universal i eterna».
- ❖ Es manté la categorització d'origen acadèmic de les belles arts.
- ❖ La **primera industrialització** comporta una oposició entre el producte artístic (treball global amb caràcter exclusiu) i l'industrial (treball parcel·lat i produït en sèrie).



El rai de la Medusa, Théodore Géricault,
1818-1819. Oli sobre llenç. Museu del Louvre, París,
França.

1.2.6. EL TRENCAMENT AMB LA TRADICIÓ: MITJAN SEGLE XIX I COMENÇAMENT DEL XX



Abadia en la roureda, Caspar David Friedrich, 1809. Oli sobre llenç, 110,4 cm×171 cm. Antiga Galeria Nacional de Berlín, Berlín.

El **romanticisme** a finals del segle XVIII i començament del XIX va propiciar l'exploració de la reacció humana subjectiva o expressiva enfront de la natura.

Els paisatges a l'oli del pintor alemany **Caspar David Friedrich** (1774-1840) o els de l'artista britànic **J. M. W. Turner** (1775-1851) no busquen simplement aconseguir una fidelitat topogràfica, sinó que pretenen **expressar l'experiència del paisatge en la percepció sensorial humana**.



L'últim viatge del «Temerari», Turner, J. M. W., 1839. Oli sobre llenç, 90,7 cm×121,6 cm. National Gallery, Londres.

1.2.6. EL TRENCAMENT AMB LA TRADICIÓ: MITJAN SEGLE XIX I COMENÇAMENT DEL XX

A França s'erigia l'**Acadèmia de Belles Arts** i s'organitzava anualment un **Saló de Belles Arts**, i les dues institucions, guiades pels artistes més destacats, s'encarregaven de dictaminar què era una obra d'art i què no ho era, quina era una obra d'art excel·lent, bona o dolenta i no s'havia exposar al Saló.



Un racó del Saló, Édouard Dantan, 1880. Oli sobre llenç, 97.2 x 130.2 cm. Col·lecció particular.

1.2.6. EL TRENCAMENT AMB LA TRADICIÓ: MITJAN SEGLE XIX I COMENÇAMENT DEL XX

❖ Entorn del **Saló** es van generar discussions, com és el cas d'*El dinar campestre*, d'Édouard Manet, que el 1863 es va exposar al **Saló dels rebutjats**, una institució creada per Napoleó III per a exposar les peces que no reunien els requisits exigits pel Saló oficial.



El dinar campestre, 1863. Édouard Manet (1832-1883). Oli sobre tela. Museu d'Orsay, França.

1.2.6. EL TRENCAMENT AMB LA TRADICIÓ: MITJAN SEGLE XIX I COMENÇAMENT DEL XX

- ❖ Increment de les **col·leccions privades**.
- ❖ Es van crear noves acadèmies d'art (sense accés per a les **dones** fins a començament del segle XX) .
- ❖ Els primers **museus** (idea de **patrimoni** nascuda, en molts casos, de col·leccions reals) i els «especialistes» com els crítics, els galeristes i els col·leccionistes.

Fundació del Museu del Prado,
19 de novembre de 1819



1.2.6. EL TRENCAMENT AMB LA TRADICIÓ: MITJAN SEGLE XIX I COMENÇAMENT DEL XX

❖ L'adveniment de la **modernitat** va suposar que l'art deixara de ser un espill d'imatges i va deixar pas a la **fotografia** com a pauta de «fidelitat» amb la imatge real.



Point de vue du Gras, primera fotografia de la història que es conserva i que va fer el juny de 1826, des de la finestra de sa casa, Josep-Nicéphore Niépce, un inventor francès que va viure en el segle XIX.

1.2.6. EL TRENCAMENT AMB LA TRADICIÓ: MITJAN SEGLE XIX I COMENÇAMENT DEL XX

- ❖ Els artistes van començar a crear obres que posaven en dubte els convencionalismes i la tradició (el cànon) de la representació que aquestes significaven.
- ❖ Per exemple, les obres de **Paul Cezanné** (1839-1906), **Pablo Picasso** (1881-1973) i **Georges Braque** (1882-1963) subratllen la importància de la natura morta com a gènere en l'aparició del Modernisme.



Natura morta amb pomes i taronges, Cezanné, 1895-1900. Courtauld Institute of Art, Londres.

1.2.6. EL TRENCAMENT AMB LA TRADICIÓ: MITJAN SEGLE XIX I COMENÇAMENT DEL XX

- ❖ El desenvolupament del *collage* per part de **Braque** i de **Picasso**, i la inclusió d'objectes quotidians com prospectes o bitllets de transport, explorava la realitat de la superfície plana, en comptes de dissimular mitjançant l'il·lusionisme, que havia estat un tret summament dominant en la pintura i l'escultura fomentades per les acadèmies.

Natura morta amb cadira de reixeta
Pablo Picasso, 1912
Collage oli (25 x 37 cm)
Museu Picasso, París, França.

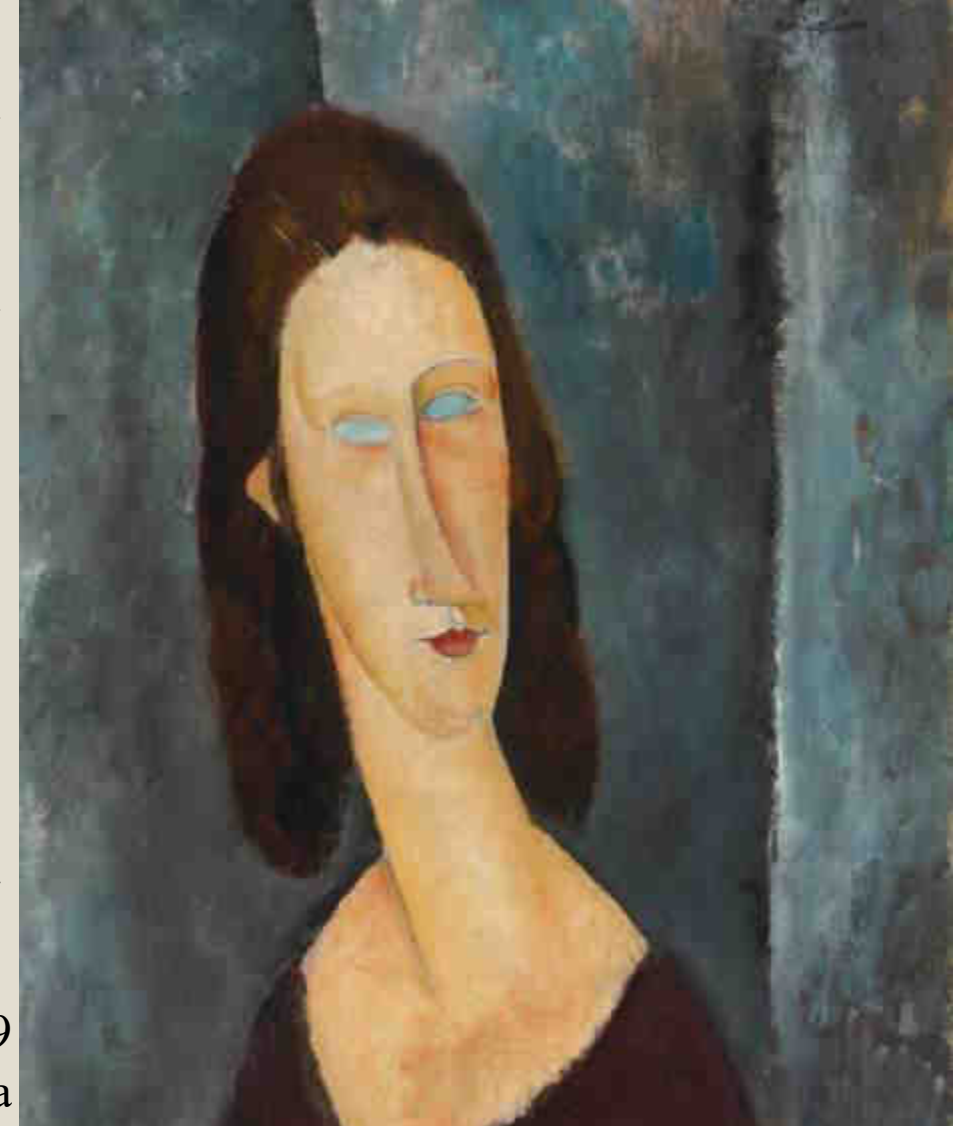


El parc de Carrières-Sant-Denis
Georges Braque, 1909
Oli sobre llenç, 38,5 x 46,5 cm
Museu Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.

1.2.6. EL TRENCAMENT AMB LA TRADICIÓ: MITJAN SEGLE XIX I COMENÇAMENT DEL XX

- ❖ El **comerç ultramarí**, la **colonització** i l'**imperialisme** van estimular l'interés per les màscares tribals, els objectes tallats, els teixits i els fetitxes de zones com Àfrica, Àsia i l'Índia.
- ❖ Aquests objectes i les cultures indígenes que representaven van conformar les principals **col·leccions etnogràfiques europees**, i van fomentar interès per les obres d'art i els artefactes no occidentals.
- ❖ Dins de l'avantguarda, diversos artistes com André Derain (1880-1954), Ernst Kirchner (1880-1938) o Henri Matisse (1869-1954), Picasso van popularitzar el culte al **primitivisme**.
- ❖ Aquests interessos sovint reflectien **estereotips romàntics** sobre el que en realitat significaven l'art i la cultura primitius, es reconeixien també les dimensions socials i polítiques d'aquesta utilització.

Retrat de Jeanne Hebuterne, Amedeo Modigliani, 1919
Oli sobre tela. Col·lecció privada. París, França





1.2.7. Un horitzó diferent: els segles XX i XXI

1.2.7. UN HORIZO DIFERENT: ELS SEGLES XX I XXI

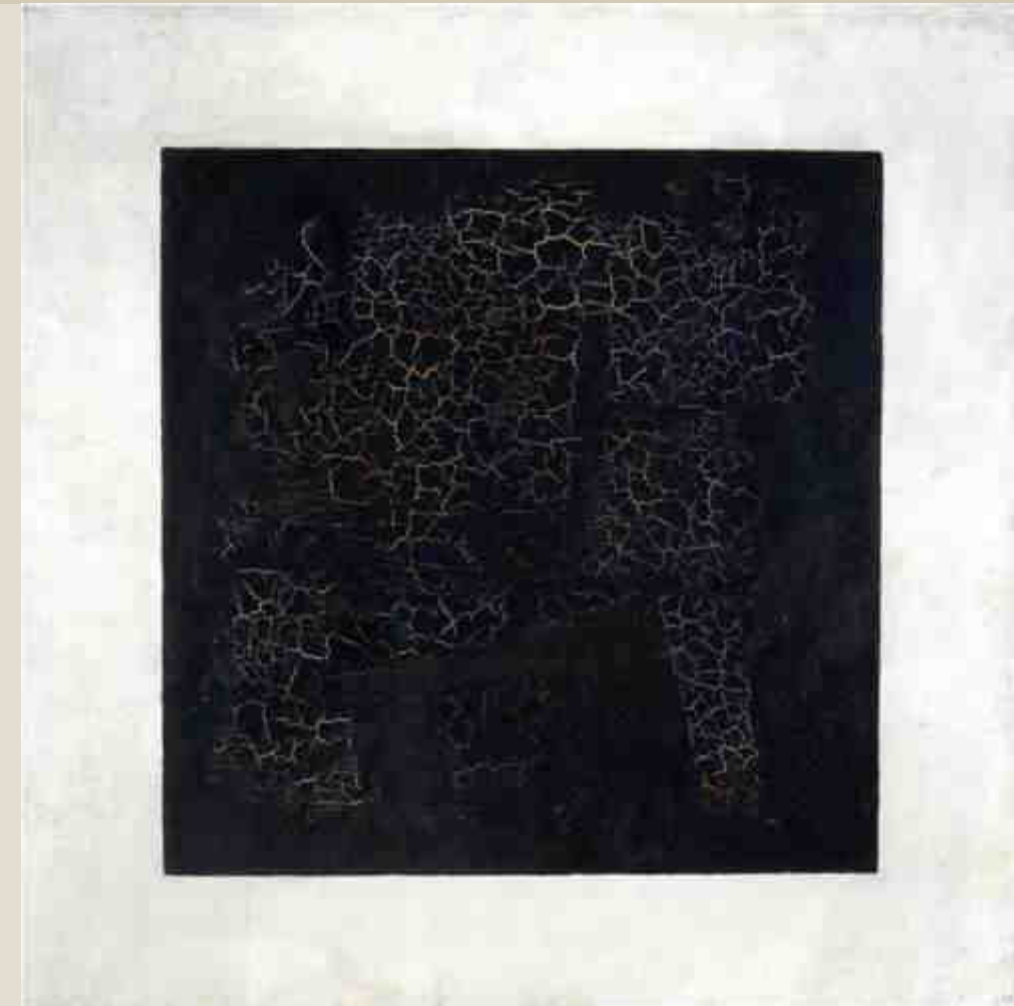
- ❖ En el segle XX, les **noves tècniques i llenguatges artístics** i l'experimentació amb **nous codis i materials** van ampliar el camp artístic molt més enllà de les formes tradicionals.
- ❖ La **bellesa** deixava de ser un objectiu de l'art, apareixen nous mitjans expressius com el cinema, la publicitat, el vídeo...
- ❖ **L'avanç de la tecnologia** va permetre la creació i el desenvolupament de noves formes d'art.
- ❖ El llegat dels convencionalismes d'origen acadèmic encara persisteix i es valoren més les belles arts que les pràctiques de la instal·lació, la *performance* o l'art conceptual.



El Carnaval d'Arlequí, Joan Miró, 1924-1925
Oli sobre llenç. 66 x 93 cm. Museu Albright-Knox.

1.2.7. UN HORITZÓ DIFERENT: ELS SEGLES XX I XXI

- ❖ L'art com a procés d'autoconeixement que havia començat amb l'abstracció, el *ready-made*, i l'art conceptual en algunes recerques de l'avantguarda va trobar el seu lloc a partir dels anys seixanta.
- ❖ Els orígens de l'**abstracció** en la pintura i en l'escultura a finals del segle XIX, i l'acceptació d'aquesta per les avantguardes europees en les primeres dècades de segle XX, es xifren en el potencial expressiu de l'art independent de la representació.
- ❖ Després d'haver executat una versió del seu *Quadre negre*, Malevich va declarar: «M'he transfigurat en el zero de les formes», aspiració que suposava un **desafiament a les tradicions de la representació naturalista**.



Black Suprematic Square (Quadrat negre),
Kazimir Malevitx (1878-1935), 1915
Oli sobre tela. Galeria Tretyakov.

1.2.7. UN HORIZZÓ DIFERENT: ELS SEGLES XX I XXI

- ❖ El 1914 va començar la circulació de la imatge, la globalització. El sentit de la **transformació de l'art en l'era de la imatge**.
- ❖ Mai abans de 1914 una obra d'art havia estat reproduïda com ho havia estat l'obra de Leonardo da Vinci.
- ❖ Es tracta de l'obra més reproduïda, i per això més coneguda, de tot el patrimoni artístic d'Occident.
- ❖ Per primera vegada en la història de la nostra cultura, una obra artística anava més enllà dels canals habituals (qui visitava museus en aquell temps?), més enllà de l'*alta cultura*, per a introduir-se en la cadena de les comunicacions de masses.
- ❖ En aquest moment, va començar un procés imparable en què la imatge de *La Mona Lisa* es va independitzar de l'obra original de Leonardo.



1.2.7. UN HORITZÓ DIFERENT: ELS SEGLES XX I XXI

- ❖ En els anys del robatori, hi va haver una «pèrdua de respecte».
- ❖ En la imaginació popular, la imatge de *La Mona Lisa* havia deixat de ser una obra mestra, un objecte venerable, però alhora distant, per a convertir-se en una cosa pròxima...



1.2.7. UN HORIZÓ DIFERENT: ELS SEGLES XX I XXI

- ❖ L'emergent avantguarda artística:
- ❖ El 1914, **Kasimir Malevitx elabora** una peça en què apegua una **imatge de premsa de *La Mona Lisa*** ratllada doblement i escriu «Eclipsi parcial».
- ❖ L'obra de Malevitx ens porta un signe distintiu de l'avantguarda artística: l'ocàs de la tradició, la necessitat d'assumir una ruptura radical en l'art.

Composició amb la Gioconda, Kazimir Malevitx (1878-1935), 1914. Oli, collage i grafit sobre tela. Museu Rus.



1.2.7. UN HORITZÓ DIFERENT: ELS SEGLES XX I XXI

- ❖ **L'emergent avantguarda artística:**
- ❖ No molts anys després, un altre artista de l'avantguarda, **Marcel Duchamp** (1887-1968), va fer una altra intervenció igualment **subversiva**, encara que en aquest cas carregada d'humor i ironia, en la imatge de *La Mona Lisa*.
- ❖ La invenció de Duchamp sobre imatge és possible en un univers de la **reproducció tècnica de la imatge**, en el context de la **cultura de masses**.
- ❖ Tant els suports, els materials com els temes i motius de l'art ja no estan delimitats dins d'un marc d'especialització.
- ❖ Es dona una **dinàmica d'autonomia** de les **imatges respecte als suports sensibles i els materials**.



1.2.7. UN HORITZÓ DIFERENT: ELS SEGLES XX I XXI

- ❖ L'art contemporani busca ontologia i filosofia, l'essència, qüestiona la **fetitxització de l'objecte artístic**, trenca les barreres de la institució clàssica i es fon amb l'espectador en un temps i un espai.
- ❖ Quan s'enfronta a una obra, l'espectador ja no s'haurà de parar passivament i contemplar-la, sinó que hi haurà d'interactuar.
- ❖ Donar-li a la societat la possibilitat de parar-se a reflexionar, pensar, estar alié al món exterior, veloç i mercantilitzat.
- ❖ Ja no importa l'objecte sinó l'experiència, **l'objecte és un mitjà, no un fi. Només importarà l'art, no la idea ni el geni capaç de dominar la tècnica.** No l'autor, sinó l'obra i l'experiència d'aquesta amb l'espectador.
- ❖ Però l'art **institucionalitzat** i l'artista, en alguns casos encara, continua sent una espècie de fetitxe o «estrella» i, qui la signa, a través de la institució, acaba legitimant l'obra com a tal.



La font, Marcel Duchamp. França, 1917.
Dadaisme i *Ready-Made*. Tate Modern,
Londres. Regne Unit.

1.2.7. UN HORITZÓ DIFERENT: ELS SEGLES XX I XXI

- ❖ **Arthur C. Danto** parla d'**art posthistòric** mentre que altres parlen d'**art postmodern**. Danto, quan parla d'art posthistòric, diu que els artistes d'ara tenen tot el pes de la història de l'art.
- ❖ No podem mirar una obra d'art postmodern amb els mateixos ulls que mirem una obra d'art clàssic o modern, perquè les recerques que van donar vida a una o l'altra són totalment diferents.
- ❖ **Moviments postmoderns:**
 - ❖ Arquitectura postmoderna
 - ❖ Transavantguarda
 - ❖ Neoexpressionisme
 - ❖ Figuració lliure
 - ❖ Neomanierisme
 - ❖ Simulacionisme
 - ❖ *Bad painting*
 - ❖ Neo-pop
 - ❖ Nova imatge
 - ❖ Superflat



Boxer, 1982, Jean-Michel Basquiat. Colección privada.

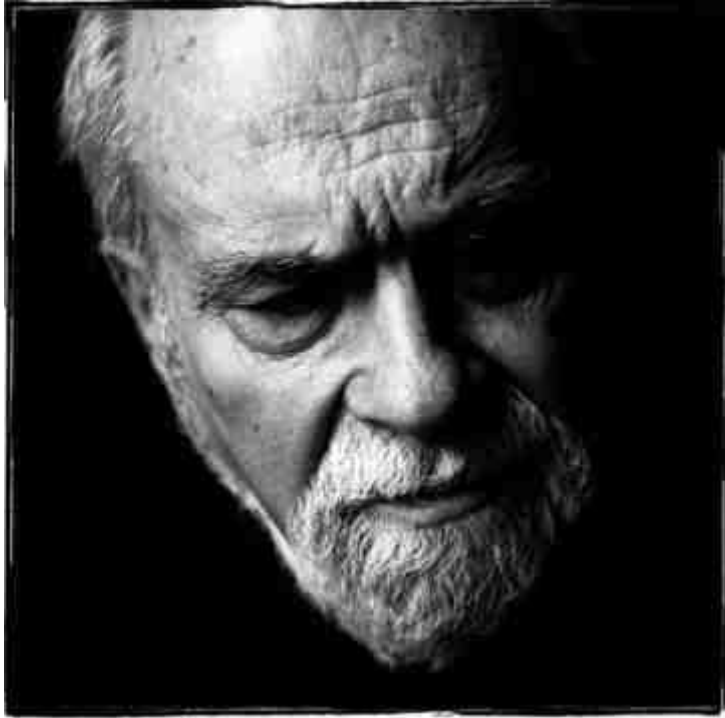
1.2.7. UN HORITZÓ TOT DIFERENT: ELS SEGLES XX I XXI

- ❖ Vivim en una **cultura de la imatge**, un món en què les **experiències** que vivim es fonen, se superposen, amb l'experiència de les imatges tècnicament produïdes.
- ❖ La proliferació de procediments de producció d'imatges característica del segle actual: fotografia, disseny, publicitat, mitjans de comunicació, cinema, còmic, vídeo, tècnica digital...
- ❖ **L'espectador crític** de hui dia ha d'acceptar la inevitable pluralitat de la representació, de codis i llenguatges, i examinar cada proposta artística a la llum de la coherència personal interna, conceptual i poètica.



Mona Lisa with bazooka rocket. BANKSY, 2010. Londres.

1.2.7. UN HORIZÓ DIFERENT: ELS SEGLES XX I XXI



Arthur C. Danto (1924-2013)

Arthur Coleman Danto (1924-2013), crític d'art i professor de filosofia dels Estats Units, i **Hans Belting (1935)**, historiador de l'art alemany i reconegut especialista de la teoria de les imatges i l'art contemporani, van tractar el problema i van anomenar aquest procés històric «la fi de l'art».



Hans Belting (1935)

1.2.7. UN HORITZÓ DIFERENT: ELS SEGLES XX I XXI

- ❖ En realitat, el que ha mort és el **metarelat**.
- ❖ Segons **Danto**, quan **Andy Warhol (1928-1987)** va exposar les *Llaunes de sopa* a la Stable Gallery de Nova York el 1964, es va fer palès que **ja no distingíem una obra d'art d'una simple llauna de sopa**.
- ❖ La llauna com a obra d'art no és una cosa que puguem observar simplement, sinó que és una **diferència ontològica**: són objectes visualment semblants, però que pertanyen a dues categories diferents. Pot ser una cosa simple i, també, una obra d'art.



Llaunes de sopa Campbell's, Andy Warhol, 1962
Pintura de polímer sintètic sobre llenç, 50,8 cm × 40,6 cm
MOMA, Nova York.

1.2.8. ALGUNES CONCLUSIONS

- ❖ Independentment de la preponderància al llarg del temps d'objectes i pràctiques amb un propòsit estètic, **les idees i definicions de l'art no són ni atemporals ni van més enllà de la història, sinó que estan vinculades a les presumpcions socials i culturals de les societats i dels entorns que les modelen.**
- ❖ **Umberto Eco (1932-2016)** destaca la **variabilitat** com un dels problemes que dificulten donar qualsevol definició general de l'art i l'**artificialitat**, el caràcter de producció humana, cultural. L'art es pot entendre, seguint Eco, com un **fet social** vinculat a l'evolució dels valors en la història de la cultura.
- ❖ La història de l'art no seria la història d'unes intencions o opinions personals, sinó **la història d'unes intencions condicionades socioculturalment, plasmades i objectivades en unes formes materials i sensibles i acceptades socialment com «artístiques».**
- ❖ L'art com un suport o vehicle d'idees, conceptes i valors, perquè transmet la ideologia i els valors d'una època: religiosos, polítics, econòmics, socials, culturals, etc.



Umberto Eco (1932-2016)

1.2.8. ALGUNES CONCLUSIONS

- ❖ També els **judicis de valor respecte d'una obra varien històricament** perquè depenen del sistema de valors vigent en el moment en què s'emeten. Cal no oblidar que les funcions d'una mateixa obra poden ser diverses al llarg del temps.
- ❖ La **qualitat artística** tampoc és un valor intrínsec i propi de l'obra, no és independent sinó una **atribució de valor**, cosa que no pot separar-se ni definir-se fora de les normes, convencions, interessos i gustos existents en el moment en què es produeixen les obres i en el context des del qual s'interpreten.
- ❖ Per tant, cal destacar el **relativisme** i la **variabilitat històrica dels judicis de valor**. La idea fonamental és la **contextualització**, situar l'obra en l'espai i en el temps.





1.3. TEORIES DE L'OBRA D'ART



1.3. TEORIES DE L'OBRA D'ART

- ❖ Teoria de l'art
- ❖ Estètica
- ❖ Història de l'Art



1.3. TEORIES DE L'OBRA D'ART

- ❖ Generalment, pensem en obres clàssiques a causa de la **tradició cultural convencionalitzada**, tenim patrons preestablerts, cànons, que fan que entenguem per art una cosa i no una altra.
- ❖ L'art contemporani, moltes vegades **subverteix** aquests cànons culturals amb què carreguem.
- ❖ Hui dia no hi ha definició o consens sobre el que és una obra d'art.



Retrat de Giovanna degli Albizzi Tornabuoni, Domenico Ghirlandaio, 1489-1490. Tècnica mixta sobre fusta. 77 x 49 cm. Museu Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Dona amb barret, Henri Matisse, 1905. Pintura a l'oli, 81 cm x 60 cm. Museu d'Art Modern de San Francisco.

1.3. TEORIES DE L'OBRA D'ART

L'artista xinès Ai Wei Wei acobla 64 bicicletes en una espiral que sembla que gira sobre si mateixa.

Ai Weiwei -
Photo courtesy
Chuck Choi.



1.3.1. NECESSITEM L'ART?

- ❖ Sempre s'ha fet art.
- ❖ Activitats i productes artístics.
- ❖ Necessitat social.
- ❖ Desaparició de l'art?



1.3.2. FUNCIONS DE L'ART

❖ Funcions no motivades

- ❖ Instint d'harmonia i equilibri.
- ❖ Experimentació del misteri de la vida o del poder creador.
- ❖ Expressió de la imaginació.
- ❖ Comunicació universal per damunt de les diferències de cada cultura.
- ❖ Funcions rituals i simbòliques com tot l'art religiós.

❖ Funcions motivades (intencions)

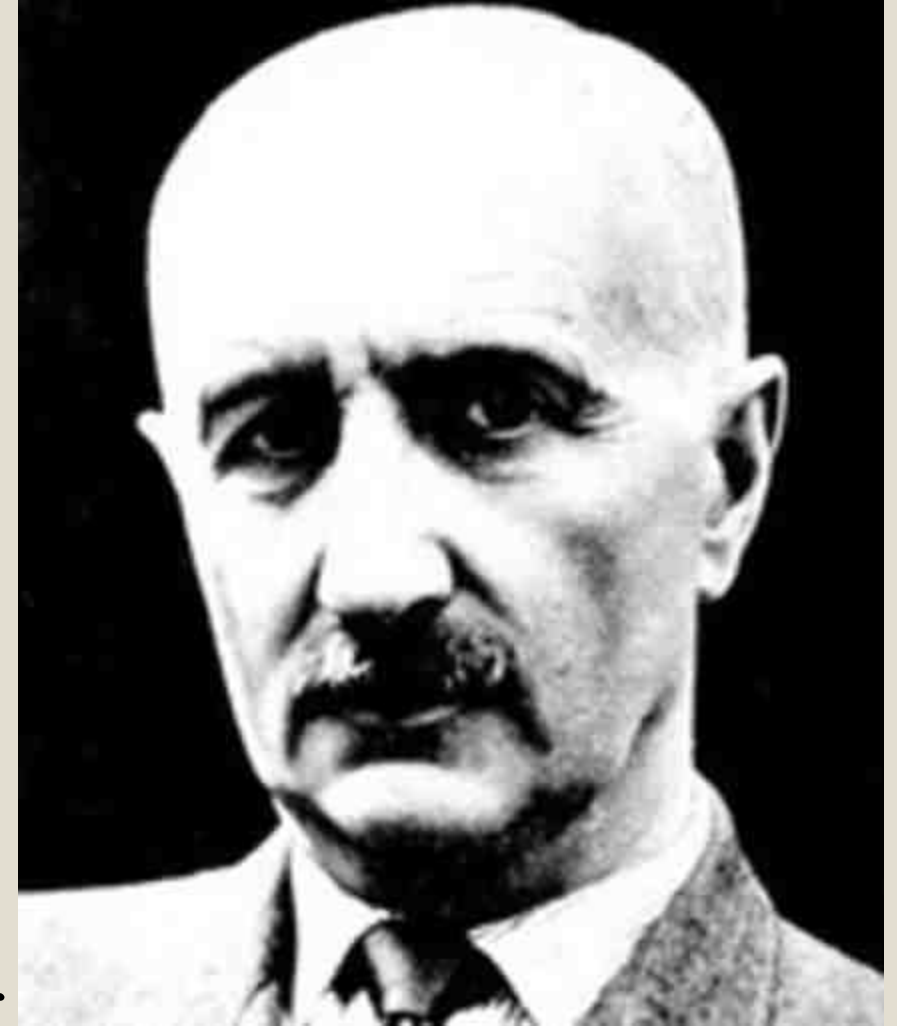
- ❖ Comunicació personal de l'artista.
- ❖ Entreteniment.
- ❖ Canvi polític o social.
- ❖ Art com a teràpia.
- ❖ Art com a subversió o delictes.
- ❖ Art com a propaganda o publicitat.

Segons l'antropòleg Claude Levi-Strauss

1.3.2. FUNCIONS DE L'ART

- ❖ L'art com a tendència natural i necessitat de l'ésser humà.
- ❖ Voluntat de provocar una experiència estètica.
- ❖ Expressió i indagació de la vida interior.
- ❖ Captació i expressió d'allò que no és possible manifestar amb un altre llenguatge.

Segons Wladislz Tatarkiewick (1886-1980), filòsof



1.3.2. FUNCIONS DE L'ART

- ❖ Imitació/mimesi.
- ❖ Vehicle d'idees, conceptes o valors.
- ❖ Estètica.
- ❖ Expressió o teràpia personal.
- ❖ Litúrgia i ritual



1.3.2. FUNCIONS DE L'ART

❖ Intencions de les obres d'art:

- ❖ Representar el món (de Pigmalió a Frankenstein).
- ❖ Configurar el món: canviar l'entorn en sentit material i imaginatiu.
- ❖ Expressar emocions i visions més enllà del món visible.

Pigmalió i Galatea, Jean-Léon Gérôme (1824–1904), 1890
Oli sobre tela. Metropolitan Museum of Art



1.3. LA PERCEPCIÓ I L'ANÀlisi DE L'OBRA D'ART EN LA HISTÒRIA

❖ «**Veure-hi plàsticament no és simplement ‘veure-hi’**»: és com traçar un **itinerari** que, a partir dels components sensibles i visuals, ens permet arribar a un univers mental, espiritual, complex on els elements de les obres arriben als sentits.



❖ **Cal aprendre a veure-hi per a poder veure-hi.** L'estudi de la producció artística de la humanitat desenvolupa els sentits, que es poden educar aprenent a **observar, escoltar i apreciar els detalls i les subtileses.** També hi ajuda una bona memòria i capacitat d'interrelació.

1.3. LA PERCEPCIÓ I L'ANÀlisi DE L'OBRA D'ART EN LA HISTÒRIA

- ❖ El públic, divers i amb sensibilitats diferents, s'ha d'aproximar a l'art amb una **actitud oberta i receptiva**.
- ❖ Una comprensió feta reflexivament, mentalment, coneixent la cultura i la ideologia d'una època i desxifrant els codis de l'art, amb capacitat d'abstracció i empatia per a entendre el passat i posar-se en el lloc dels altres.
- ❖ Una **visió crítica** constructiva, com a recurs per a millorar la societat. Un **pensament crític** i alhora **reflexiu**, però sempre equilibrat quan emeta un judici que involucre altres persones.



1.3.3. L'OBRA D'ART COM A «FORMA SIGNIFICANT»

- ❖ Els plantejaments **formalistes** de l'art subratllen l'**aspecte i la composició** d'una obra d'art (la forma) més que la narrativa o el contingut.
- ❖ La forma és la part sensible, tot allò que podem captar a partir dels sentits externs.
- ❖ El fenomen estètic també pot existir sense forma, però passa a ser un fet artístic i no una obra, ja que perquè aquesta existisca es necessita la forma i el cos; una forma és una pintura, una escultura, una peça musical o un poema.

David, Miquel Àngel, 1501-1504. Marbre blanc,
5,17 m. Galeria de l'Acadèmia, Florència.



1.3.3. L'OBRA D'ART COM A «FORMA SIGNIFICANT»

- ❖ La teoria d'**Arthur Clive Heward Bell** (1881-1964), crític d'art britànic, afirmava que **l'art amb majúscules compartia o tenia en comú qualitats visuals presencials i consistents** que permetien reconèixer-lo com a tal.
- ❖ Explicava que el **plaer** que es derivava de la **contemplació** d'objectes estètics era independent de la finalitat per a la qual havien estat creats i de l'anterior categorització o estatus.
- ❖ Bell defensava que el **contingut narratiu de l'art és irrellevant** i que fins i tot podia anul·lar la realitat estètica d'un objecte.



1.3.4. L'OBRA D'ART COM A EXPRESSIÓ

- ❖ La teoria de l'expressió, l'art aclareix i refina idees sentiments que es comparteixen amb la persona que contempla l'obra.
- ❖ L'obra d'art com un fenomen expressiu pot al·ludir a sentiments i idees.
- ❖ L'expressió és el fet de fer patent una cosa. Tot i que expressar no és el mateix que comunicar (del llatí *communicare*, ‘posar en comú’, ‘compartir’); per això, solament quan l'expressió és compartida es transforma en comunicació.
- ❖ La idea que una imatge val més que mil paraules reconeix que l'art pot expressar de manera particular idees i associacions que són més fàcils de sentir que d'explicar.

El crit (Skrik), Edvard Munch, 1893. Oli, tremp i pastel sobre cartó, 91 cm × 74 cm. Galeria Nacional de Noruega, Oslo.



1.3.5. L'OBRA D'ART COM A EXPRESSIÓ

- ❖ **R. G. Collingwood** (1889-1943), historiador britànic en *The Principles of Art* (1943) va defensar que l'art genuí es distingeix per una **emoció particular i única**, a diferència de l'artesanía o l'art com a entreteniment, considerades per l'autor com formes menors de l'art tècnic.
- ❖ Quan es **comunica** un pensament autèntic o un estat d'ànim, l'art permet que tant l'artista com l'espectador adquirisquen més coneixement de si mateixos i, per tant, tinguen una vida més gratificant.



1.3.6. LLENGUATGE ARTÍSTIC

❖ **L'art com a llenguatge:** l'entenem així com una mitjà per a comprendre el que pretén expressar.

Aria
Allegro

Oboe

Violín Primero

Violín 2º

[Tiple]

Órgano
Acomp[añamien]to Arpa

Vuela

Vuela

Vuela

Vuela

6
4

6



1.3.6. LLENGUATGE ARTÍSTIC

❖ El llenguatge artístic com a comunicació?



Convergence, Jackson Pollock, Dripping & Action Painting. 241,9 x 399,1 cm. Pintura sintètica sobre llenç. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (Estats Units).



El Parotet, Miquel Navarro, 2003
Solar II, c. 1992-1996.

1.3.7. LLENGUATGE ARTÍSTIC

❖ El llenguatge artístic com a expressió formal.



1.3.7. LLENGUATGE ARTÍSTIC

❖ Forma i significat



1.3.7. LLENGUATGE ARTÍSTIC

❖ Elements i conjunt



1.3.7. IMATGE I VISUALITAT

VISIÓ I VISUALITAT

En la història de l'art és essencial diferenciar entre:

- ❖ **Visió:** *procés físic/fisiològic per mitjà del qual la llum impressiona els ulls i crea sensacions visives.*
- ❖ **Visualitat:** *procés mental per mitjà del qual es processen conceptes o significats a partir d'allò que és percebut a través del sentit de la vista.*
- ❖ No és el mateix el fenomen *visiu* que el *visual*, i tota imatge que és objecte de consideració per la història de l'art pertany a l'àmbit de la *visualitat* i no de la *visió*.

1.3.7. IMATGE I VISUALITAT

LA VISUALITAT COM A INTERPRETACIÓ DE LA VISIÓ

Alguns teòrics del corrent denominat *estudis visuals* entenen **la visualitat com la visió socialitzada**. La creació de significats és un procés fet per la consciència en què intervenen elements *a priori* de la mateixa consciència, configurats com un codi cultural socialment convencional, dit també *imaginari social*.

Ací va un text de Norman Bryson que il·lustra perfectament aquest plantejament:

1.3.7. IMATGE I VISUALITAT

«Quan mire, el que veig no és simplement llum, sinó una forma intel·ligible: els rajos de llum són atrapats en... una xarxa de significats [...]. A fi que els éssers humans orquestren col·lectivament la seua experiència visual conjunta, cal que cadascú sotmeta la seua experiència retiniana a la descripció o les descripcions acordades socialment d'un món intel·ligible [...]. Entre el subjecte i el món s'insereix l'entera suma de discursos que construeixen la visualitat, aquella construcció cultural, i que fan que la visualtat siga una cosa diferent de la visió, la noció d'experiència visual sense mediació [...]. Quan apreng a veure-hi socialment; és a dir, quan comence a articular la meua experiència retiniana amb codis de reconeixement que provenen del(s) meu(s) mitjà(ns), entre en sistemes de discurs visual que han vist el món abans que jo, i que el seguiran veient quan jo ja no el veja. [...] És possible... que sempre senta que visc en el centre de la meua visió..., però... aquesta visió està descentrada per la xarxa de significats que m'arriben a mi des del medi social».

1.3.7. LA IMATGE COM A FENOMEN MEDIATITZAT

- ❖ Una cosa és percebre imatges directament del món (la visió) i una altra fer-ho per mitjans o artefactes que han estat fets per a ser mirats. Aquest fet té importància, ja que parteix de la visualitat mediatitzada a través de les obres artístiques. L'objecte artístic és el *mitjà* d'aquesta visualitat.
- ❖ La definició d'imatge del *Diccionario Normatiu Valencià* com a «*idea o representació mental del que es percep dels sentits*» implica entendre-la com una cosa mediatitzada. Implica també la imitació o *mimesi*. La imatge, per tant, és considerada *art imitativa*.
- ❖ Aquest plantejament és diferent en altres metodologies que estudien la visualitat, com ara en els estudis visuals, en què l'estudi de la imatge se sol deslligar del mitjà. Aquest corrent també amplia la visualitat a fenòmens més enllà del domini artístic: arts escèniques, espectacle, etc.

1.3.8. L'ART COM A NECESSITAT SOCIAL

- ❖ Es considera que l'ésser humà en societat necessita compartir i comunicar-se, a més de comprendre i dominar la realitat per a poder transformar-la i sobreviure.
- ❖ **José Jiménez** estableix que l'art «consisteix en la fixació condensada d'experiències, individuals o col·lectives, de forma conscient o inconscient, i que fan possible la perduració i transmissió d'aquestes experiències».
- ❖ Per tant, si l'art és un mitjà d'interpretar la realitat i d'actuar-hi té una funció pràctica, utilitària. Per exemple, les pintures rupestres que es van fer per a influir en la realitat, encara que a partir d'un suposat poder màgic i així poder satisfer unes necessitats bàsiques de supervivència.



1.3.9. LA TEORIA INSTITUCIONAL DE L'ART

- ❖ La **Teoria Institucional de l'Art** suggereix que l'art pot ser el que l'artista i el món de l'art diguen que és.
- ❖ Reconeix que l'art pot ser un terme definit per l'artista i per les institucions del món de l'art i no per un procés extern de validació.
- ❖ A tot Europa i Amèrica del Nord, les presumpcions culturals sobre el que solia ser l'art estaven íntimament relacionades amb els orígens i el desenvolupament del tema acadèmic de la mateixa història de l'art.
- ❖ En aquest sentit, van tindre una importància fonamental les institucions socials com les acadèmies i els museus. Aquests interessos van establir definicions normatives de l'art, és a dir, idees sobre l'aspecte que hauria de tindre l'obra d'art i el que hauria d'aconseguir.



Merda d'artista, Piero Manzoni, 12 d'agost de 1961. N'hi ha 90 còpies en diferents llocs, entre els quals el MoMA. Llauna i excrement humà, 4,8 cm x 6 cm.

1.3.10. LES TEORIES ESTÈTIQUES DE L'ART

- ❖ La definició de la **bellesa** i el caràcter de la **reacció** quan la tenim al davant han constituït un espinós problema filosòfic i estètic. No hi ha consens sobre què és bellesa o sobre què hauria de ser.
- ❖ Una relació satisfactòria de l'experiència estètica ha d'explicar el que la fa tan intensament intuïtiva i, al mateix temps, explicar per què el significat oposat —la indiferència o, fins i tot, el desgrat o l'horror— poden ser també apassionants.



El naixement de Venus (La nascita di Venere), Sandro Botticelli, c. 1482-1485. Tremp sobre llenç, 278,5 cm × 172,5 cm. Galeria Uffizi, Florència.

1.3.11. LES TEORIES ESTÈTIQUES DE L'ART

- ❖ La definició de la **bellesa** i el caràcter de la **reacció** quan la tenim al davant han constituït un espinós problema filosòfic i estètic. No hi ha consens sobre què és bellesa o sobre què hauria de ser.
- ❖ Una relació satisfactòria de l'experiència estètica ha d'explicar el que la fa tan intensament intuïtiva i, al mateix temps, explicar per què el significat oposat —la indiferència o, fins i tot, el desgrat o l'horror— poden ser també apassionants.

La duquessa lletja (De lelijke hertogin),
Quentin Massys, 1513. Oli (64,2 × 45,5
cm.) National Gallery, Londres (Regne Unit)

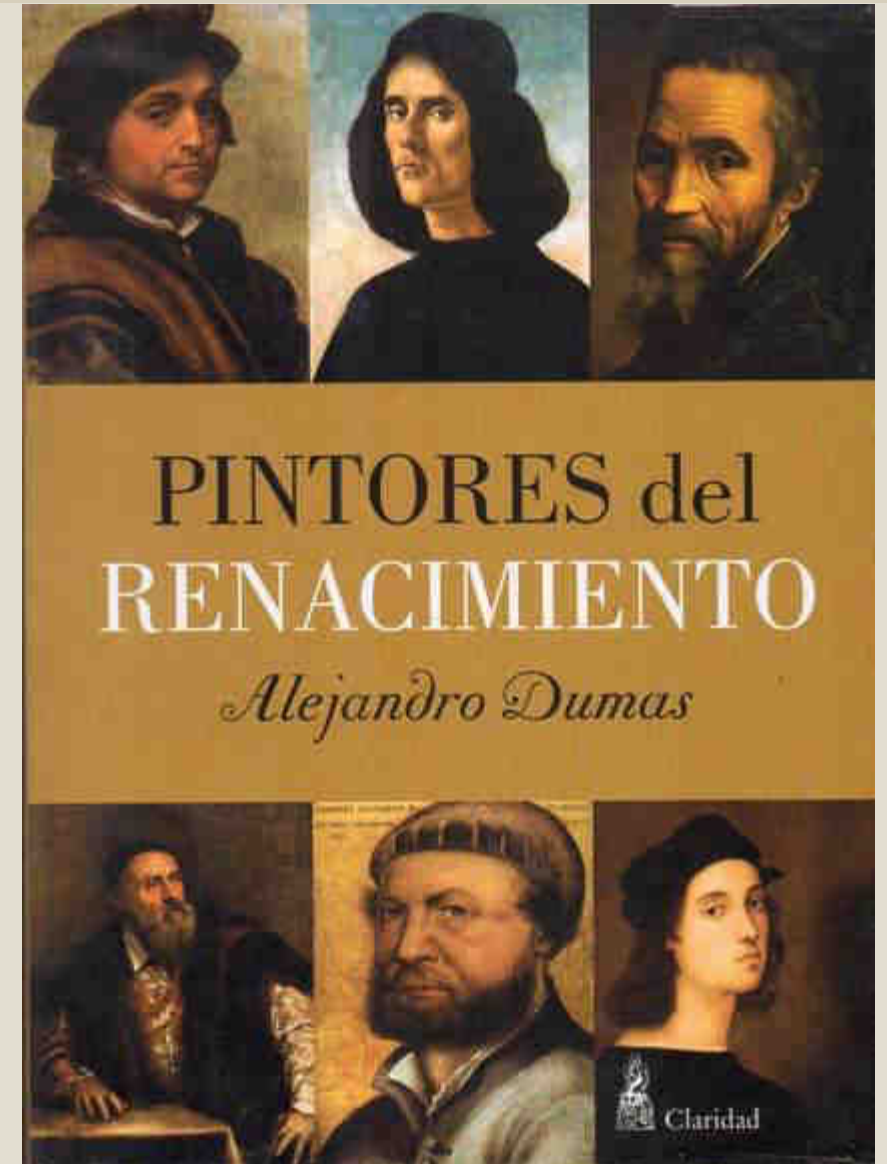




1.4. EL CÀNON DE LA HISTÒRIA DE L'ART

1.4. EL CÀNON DE LA HISTÒRIA DE L'ART

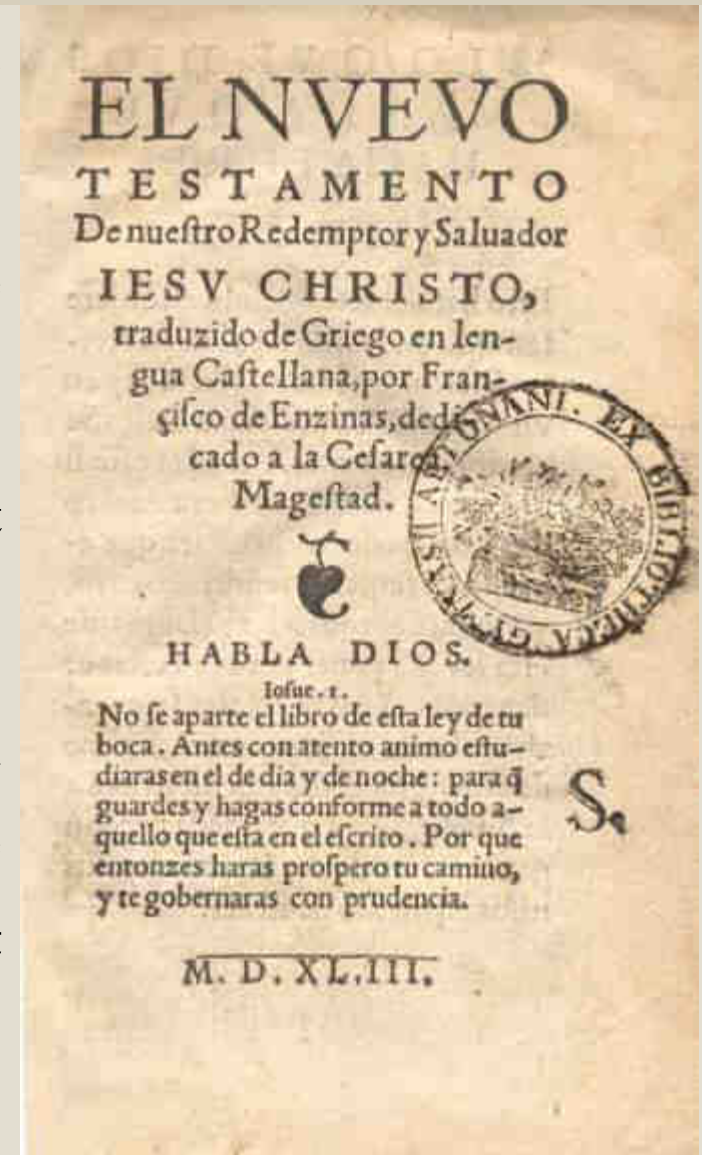
- ❖ A partir del segle XIX, l'art es reconstrueix en religió.
- ❖ El seu déu: **l'artista-geni-masculí-blanc**.
- ❖ El seu cos doctrinal: **l'estètica**.
- ❖ Els seus temples: els **museus** i les **acadèmies**.
- ❖ Els seus sacerdots: els **experts**.
- ❖ La seua narrativa simbòlica i constructora de mites: **la història de l'art**.



Pintors del Renaixement, Alexander Dumas, 1845.

1.4.1. LA CREACIÓ DEL MITE I LA CONSTRUCCIÓ DEL CÀNON (I)

- ❖ D'herència clàssica → a l'antiga Grècia al·ludia a la **canya on s'enrotllava un cos de lleis**.
- ❖ El cristianisme → cos de **textos doctrinals** que eren canonitzats, mentre que altres quedaven fora de la llei canònica.
- ❖ En la **història de l'art** → **conjunt d'obres artístiques** que, en un moment determinat, van constituir el cim de la civilització occidental.
- ❖ Estudiem, analitzem i difonem aquestes obres que s'ajusten als criteris canònics i són considerades el cim de l'excel·lència artística i els valors estètics. El patró de valors subjacents que envolten aquelles narratives constitueix el **cànon de l'art occidental**.



1.4.1. LA CREACIÓ DEL MITE I LA CONSTRUCCIÓ DEL CÀNON (II)

- ❖ Tot i que els **judicis canònics** estan constantment sotmesos a **revisió**, aquesta estructura s'ha mantingut amb **pocs canvis** al llarg de períodes molt amplis de temps.
- ❖ El més important i constant ha sigut la preferència pel que s'ha definit com a **clàssic**.
- ❖ Quan es visita una exposició, quan es recorre un museu, quan es fulleja un llibre d'art, quan s'assisteix a una classe universitària sobre la disciplina, les obres presenten en l'interior una **narrativa construïda** per algú: el responsable del museu, l'autor del llibre o el professor de l'assignatura. Aquestes diferents formes de presentació mai estan modelades a partir de punts de vista o criteris de gust individuals, sinó que depenen de **determinades tradicions intel·lectuals, marcs conceptuals i pràctiques socials i ideològiques**.



1.4.2. LA FUNCIÓ DE LES ACADÈMIES EN LA CONSOLIDACIÓ DEL CÀNON (I)

- ❖ Les acadèmies europees del segle XVIII van desenvolupar, consolidar i propagar un cos normatiu, un **cànon com a criteri de gust amb caràcter universal** dins l'àmbit de la cultura occidental.



Acadèmia de dibuix, Michel Ange Houasse, 1728. Palau Reial de Madrid

1.4.2. LA FUNCIÓ DE LES ACADÈMIES EN LA CONSOLIDACIÓ DEL CÀNON (II)

- ❖ El **programes docents** transmetien una educació basada en el cànon i imposaven també una sèrie de **valors formals jerarquitizats**:
 - ❖ La **línia** era més valorada que el **color**.
 - ❖ L'**efecte general**, més que el **detall particular**.
 - ❖ La **figura**, més que el **fons**, etc.
- ❖ Aquestes valoracions formals es van concretar en una estètica que va tindre com a principal propagandista **Raphael Mengs**.



Parnàs, Anton Raphael Mengs (1728–1779). Esbós del fresc de Mengs de 1761 a la Villa Albani de Roma, encàrrec del cardenal Alessandro Albani. Oli sobre fusta, alçada: 55,0 cm; ample: 101,0 cm. Museu de l'Hermitage.

1.4.2. LA FUNCIÓ DE LES ACADÈMIES EN LA CONSOLIDACIÓ DEL CÀNON (III)

- ❖ Les acadèmies compartien com a punt de referència últim les idees de **Winckelmann** i de **Mengs**, *Reflexions sobre la bellesa i el gust en la pintura*, 1780.
- ❖ A Gran Bretanya, **Sir Joshua Reynolds**, *Discourses on Art* (1769-1790).



Autoretrat, Anton Raphael Mengs (1728–1779), vers 1775. Oli sobre fusta, 102 cm x 77 cm.
Museu de l'Hermitage.



Autoretrat, Joshua Reynolds (1723-1792), vers 1776. Oli sobre tela, 72 cm x 58 cm.
Galeria dels Uffizi, Florència.

1.4.2. LA FUNCIÓ DE LES ACADÈMIES EN LA CONSOLIDACIÓ DEL CÀNON (IV)

❖ La política d'exposicions, concessió de premis, guardons i beques, així com la publicació o censura reforcen aquesta jerarquia de valor respecte dels formats, els temes i les tècniques.

Una sessió del jurat de pintura, Henri Gervex, c. 1885. Oli sobre llenç, 419 x 300 cm, Museu d'Orsay, París.



1.4.3. LA CONSOLIDACIÓ DEL CÀNON EN L'ÀMBIT ACADÈMIC

- ❖ A principis de segle XX, el moviment d'avantguarda va atacar el concepte de cànon acadèmic.
- ❖ En aquest moment, **Wölfflin** proposava en *Principis fonamentals de la Història de l'Art* (1915) una sèrie de comparacions formals, possiblement inspirades en **Vitruvi**, a través de les quals calia analitzar els treballs artístics. Aquests principis fonamentals són:
 - ❖ **Lineal i pictòric, pla i profund, forma oberta i forma tancada, multiplicitat i unitat, claredat i foscor.** Es basen en les diferències entre models d'arrel **clàssica** i models d'arrel **anticlàssica**.
- ❖ Aquestes reflexions formals van donar vitalitat al cànon en l'àmbit universitari i va dificultar l'apreciació de l'art d'avantguarda per part dels investigadors universitaris contemporanis.



Heinrich Wölfflin (Winterthur, Suïssa, 1864-Zuric, 1945)

1.4.3.1. MANUALS D'HISTÒRIA DE L'ART I MUSEUS

- ❖ En els llibres de divulgació i manuals universitaris, les restriccions d'espai imposades pels criteris editorials impulsen els autors a centrar-se en les obres canòniques de cada època.
- ❖ Fins i tot, en aquesta selecció canònica s'estableix un rànquing addicional depenent de l'extensió concedida a cada treball.

INTRODUCCIÓN A LA HISTORIA DEL ARTE

Yayo Aznar Almazán
Jesús López Díaz



Editorial Universitaria
Ramón Areces

1.4.3.1. MANUALS D'HISTÒRIA DE L'ART I MUSEUS

- ❖ Els **museus** han actuat com a dipositaris del cànon artístic i han creat una imatge de la història, tal com s'havia de transmetre.
- ❖ La història dels museus revela els canvis en les maneres de presentar i apreciar l'art. Des del **gabinet de curiositats** fins a la moderna **galeria d'art**, tots els museus han potenciat el desenvolupament d'una visualitat seleccionada i dirigida per la utilització ideològica de la producció individual.



1.4.3.1. MANUALS D'HISTÒRIA DE L'ART I MUSEUS

- ❖ La **museologia** i les diferents formes de **museografia** han donat suport a les **pràctiques ideològiques** particulars i han atribuït a cada obra valor, significat i posició relativa respecte d'altres.
- ❖ Les obres d'art a les quals es dona prioritat en l'exhibició solen coincidir amb aquelles més freqüentment il·lustrades en els llibres i reproduccions.
- ❖ Les obres d'art que romanen en els magatzems dels museus ho fan perquè algú ha decidit que no arriben al nivell adequat del cànon establert i solen ser, també, les més freqüentment oblidades en les històries de l'art.



1.4.3. LA CONSOLIDACIÓ DEL CÀNON EN L'ÀMBIT ACADÈMIC

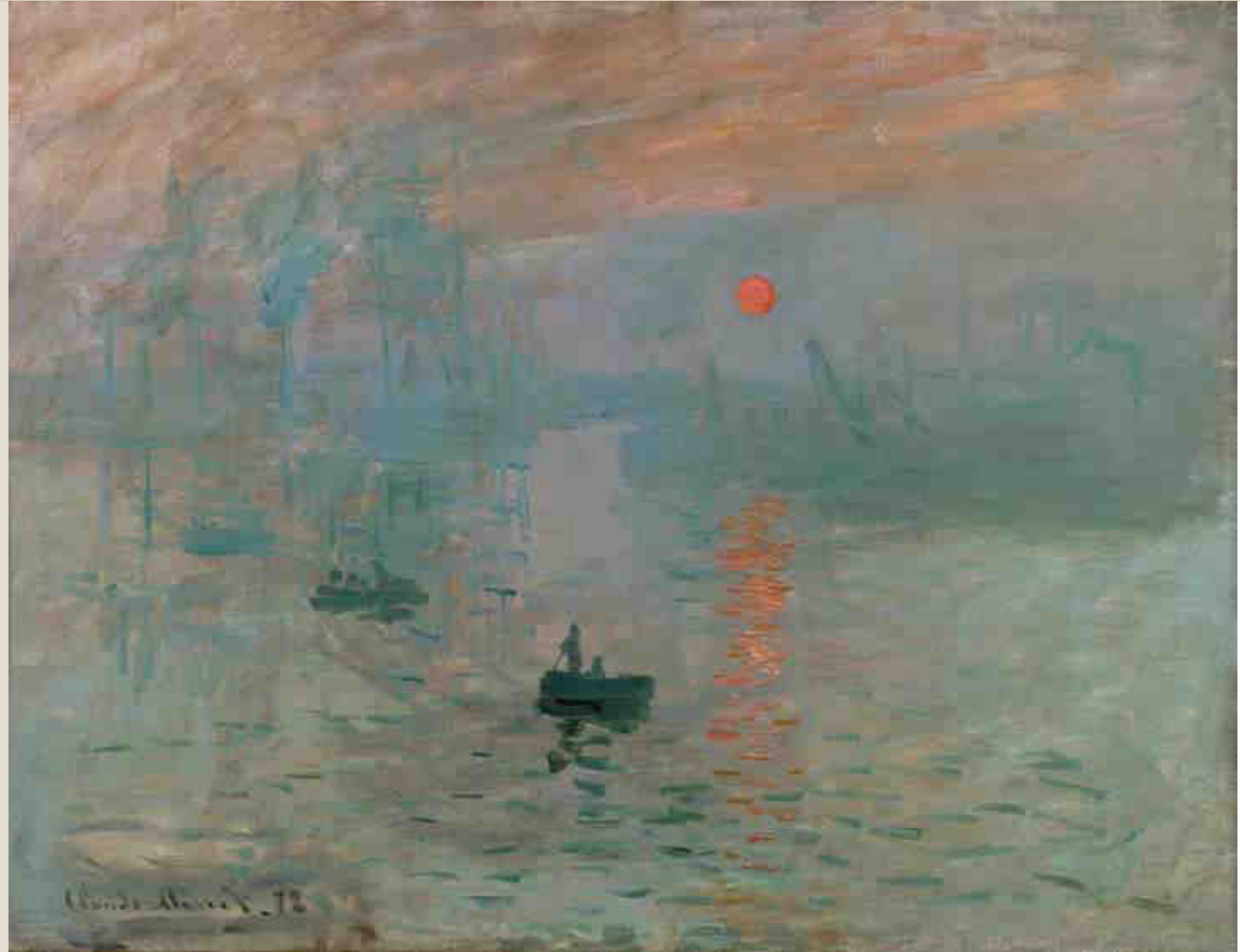
❖ En resum, es podria dir que el **cànon crea i la història de l'art justifica normes i supòsits culturals consolidant i difonent la selecció del cànon.**



1.4.4. LA REACCIÓ CONTRA EL MITE DE LA HISTÒRIA DE L'ART I EL CÀNON (I)

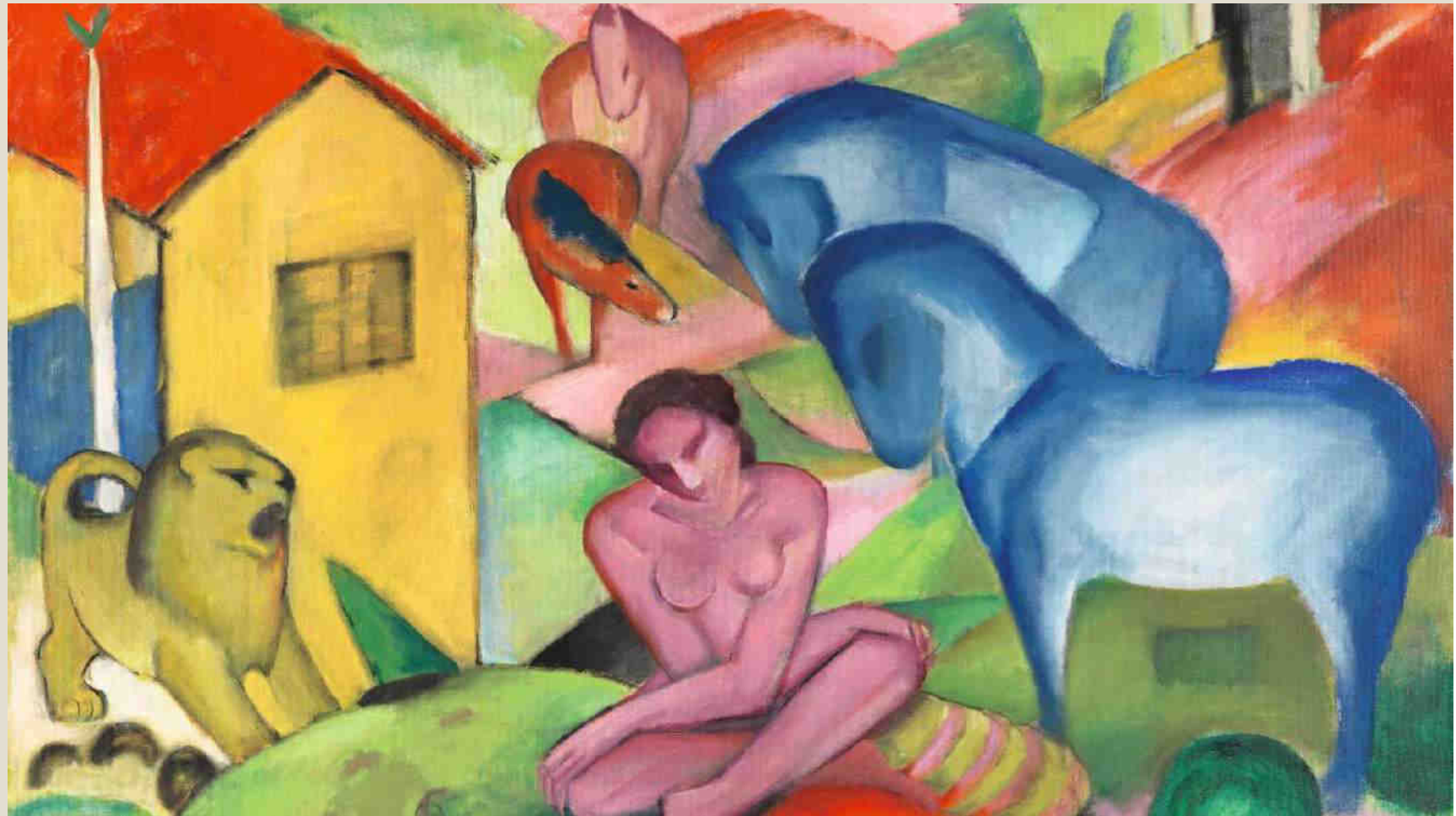
- ❖ El cànon acadèmic va ser discutit per artistes i teòrics de les avantguardes.
- ❖ Els **impressionistes** van destruir les normes tècniques, van contravindre la marginació del paisatge i la natura morta, però sobretot van trencar amb la tradicional separació entre esbós i obra acabada.

Impressió, sol naixent, Claude Monet, 1872. Oli sobre llenç. Museu Marmottan Monet.



1.4.4. LA REACCIÓ CONTRA EL MITE DE LA HISTÒRIA DE L'ART I EL CÀNON (II)

❖ Els **expressionistes** van exaltar el valor del color sobre la línia i van qüestionar la validesa de la suposada objectivació del món exterior focalitzant en les alteracions de la forma a través de la percepció individual.



El somni, Franz Marc, 1912. Museu Nacional Thyssen-Bornemisza

1.4.4. LA REACCIÓ CONTRA EL MITE DE LA HISTÒRIA DE L'ART I EL CÀNON (III)

❖ Els **cubistes** van distorsionar la figura i van fragmentar el pla pictòric desatenent la captació visual del món exterior.

Les senyoretes d'Avinyó, Pablo Picasso, 1907-1907.
Oli sobre llenç, 243,9 cm×233,7 cm. Museu d'Art
Modern de Nova York (MoMA)



1.4.4. LA REACCIÓ CONTRA EL MITE DE LA HISTÒRIA DE L'ART I EL CÀNON (IV)

❖ A partir de la dècada dels seixanta, els creadors van abandonar els suports tradicionals de pintura i escultura a favor de nous procediments, materials i pràctiques artístiques.



Fotografia de Spiral Jetty per l'escultor nord-americà Robert Smithson des de la muntanya Rozel Point, Utah, mitjans d'abril de 1970.

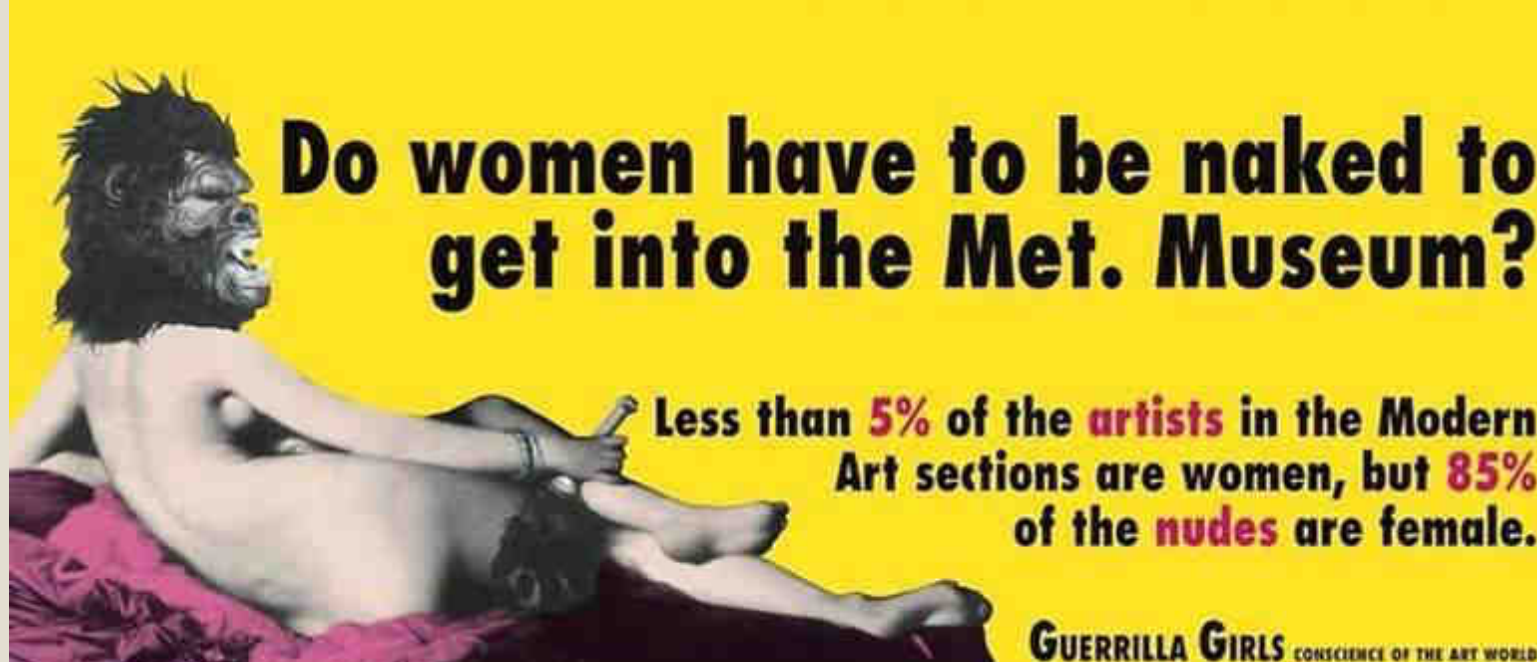
1.4.5 ELS INTERESSOS DE MERCAT EN EL MANTENIMENT DEL CÀNON

- ❖ Aquestes qüestions han servit també per a facilitar criteris d'actuació empresarial a les **galeries** i **sales de subhastes** desenvolupades pel mercat artístic.
- ❖ La **investigació universitària** ha desenvolupat una forma de treballar les obres artístiques basada en la **monografia d'artistes** i en el **catàleg raonat**.
- ❖ La **monografia** d'artistes que aïlla el valor d'un creador concret sustenta la idea que un valor de mercat alt es basa en la singularitat d'un artista excepcional, d'un geni.
- ❖ El **catàleg** raonat desenvolupava esquemes bàsics, com ara procedència, que estableix la història de la propietat; atribució; ampliació de la sèrie tradicional d'objectes artístics, i alteració del vocabulari utilitzat quan se'n parla.



1.4.6. CONCLUSIONS

- ❖ La capacitat del cànon per a sobreviure ha generat debats i discussions.
- ❖ Pel fet de **destacar determinats artistes, períodes i escoles nacionals**, el cànon **estableix punts de referència** i proporciona una **infraestructura** per al debat col·lectiu.
- ❖ Aquest relat canònic està assentat sobre una base de **poder polític i econòmic**; per això, les posteriors històries de l'art feministes, *queer* i postcolonials es van definir a partir o contra els criteris canònics.



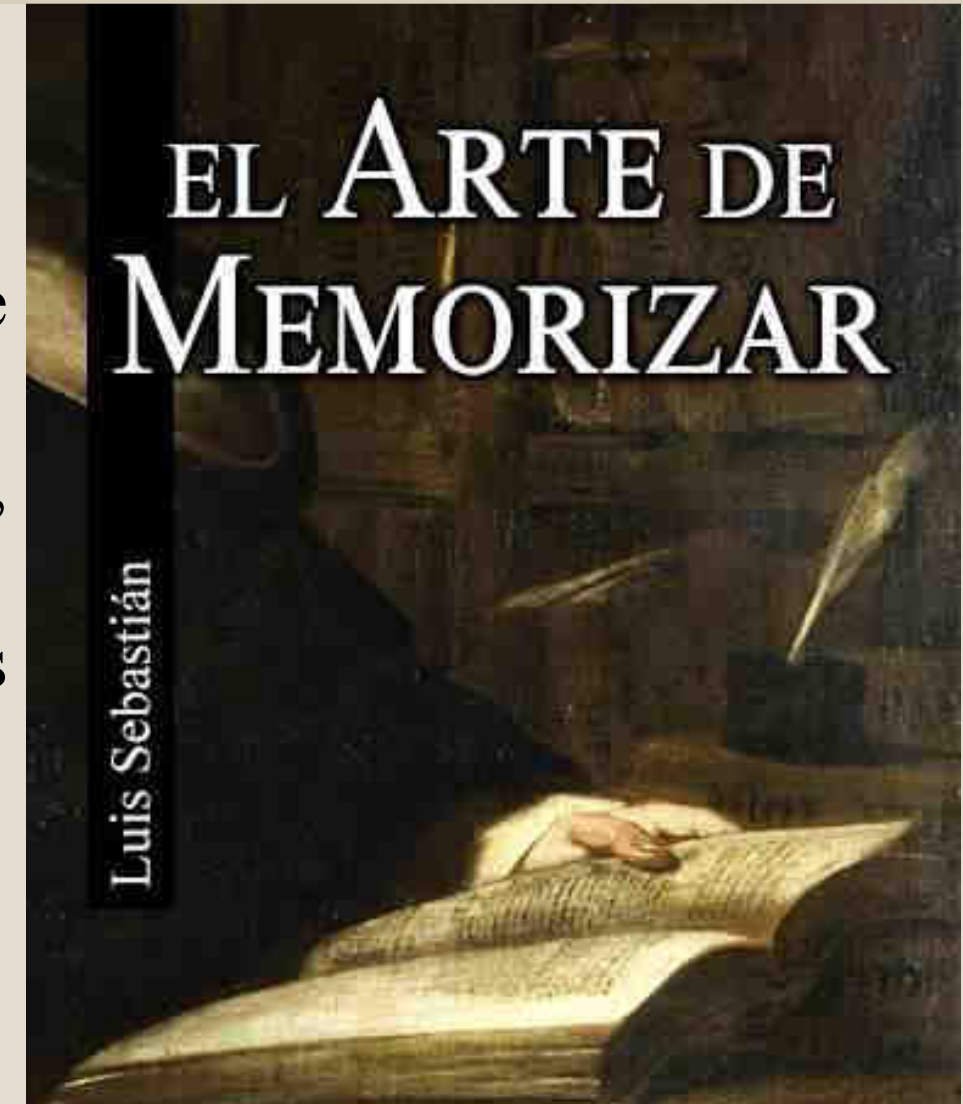


1.5. LA HISTÒRIA DE L'ART COM A DISCIPLINA ACADÈMICA



1.5. LA HISTÒRIA DE L'ART COM A DISCIPLINA ACADÈMICA

❖ La història de l'art no tracta únicament de memoritzar una sèrie de contextos històrics, tècniques artístiques, obres d'art o biografies d'artistes.



1.5. LA HISTÒRIA DE L'ART COM A DISCIPLINA ACADÈMICA

- ❖ **La història de l'art com a disciplina científica** aporta un coneixement que tendeix a la comprensió d'aspectes de la **realitat passada i del fet artístic**.
- ❖ **El caràcter científic que té** consisteix en una adequada **relació entre l'objecte i els mètodes d'investigació** per a avançar en el coneixement de la realitat estudiada.

Al·legoria de la ciència, atribuïda a Sebastiano Conca (1680–1764). Oli sobre tela, 78 cm x 65 cm. Museu d'Art de Bahia.



1.5. LA HISTÒRIA DE L'ART COM A DISCIPLINA ACADÈMICA

- ❖ El debat metodològic és fonamental.
- ❖ Tots els mètodes tenen limitacions.
- ❖ L'ideal és una aproximació interdisciplinària.

Charles Townley a la seua galeria d'escultures, 1782, Johann Zoffani.

A la fi de segle XVIII la tasca dels antiquaris i col·leccionistes ja comptava amb criteris sòlids que s'anaven establint per tres disciplines autònomes: la crítica, la teoria i la història de l' art.



1.5.1. LA HISTÒRIA DE L'ART COM L'ESTUDI D'OBJECTES DEL PASSAT

- ❖ **E. Fernie** (1939) defineix la història de l'art com «l'estudi històric d'aquells objectes manufacturats que se suposa que tenen un contingut visual».
- ❖ La tasca de l'historiador de l'art podria considerar-se com la d'explicar «per què aquests objectes tenen l'aspecte que tenen».



1.5.2. LA HISTÒRIA DE L'ART COM ATRIBUCIÓ

- ❖ **Atribució:** qui va fabricar l'objecte d'art determinat.
- ❖ **Autenticació:** determinar si realment l'objecte d'art l'ha fet l'artista a qui tradicionalment s'atribueix i en quina etapa del desenvolupament d'una cultura o de la carrera d'un artista.
- ❖ **Procedència:** recollir dades biogràfiques sobre artistes i documentació sobre el parador anterior i la propietat d'obres d'art particulars.
- ❖ **Analitzar** els diversos estils artístics, períodes, moviments i escoles del passat per a conèixer els canvis formals de les obres dins d'una àmplia perspectiva històrica.

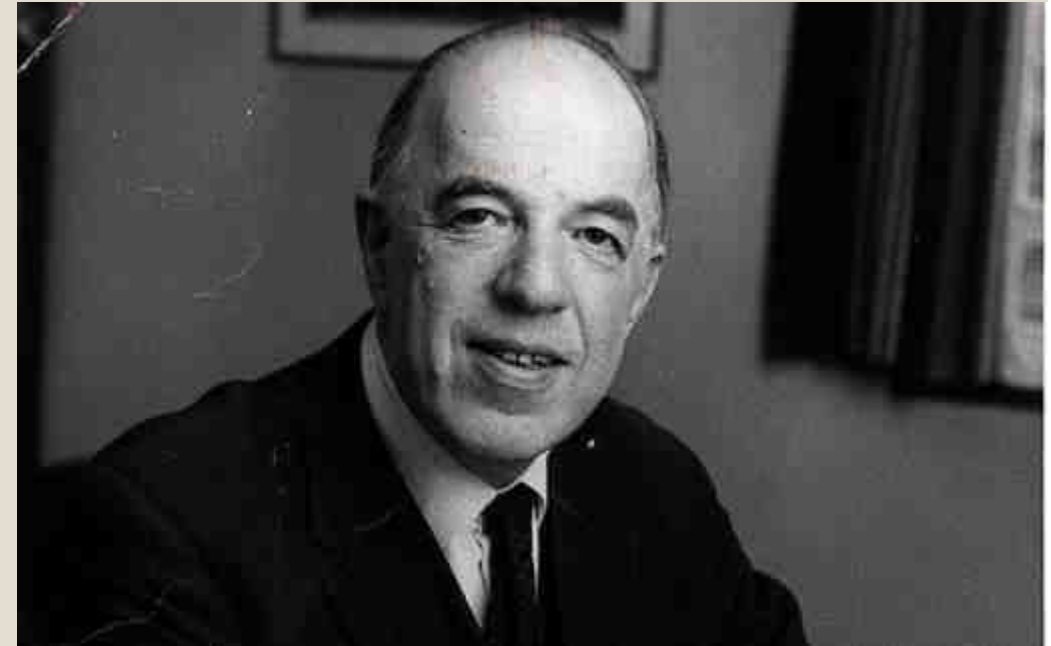


1.5.3. LA HISTÒRIA DE L'ART COM A DISCIPLINA ACADÈMICA

«La història de l'art és la història de l'evolució de les idees»

Gombrich

Ernst Hans Josef Gombrich (Viena, 1909-Londres, 2001)
Historiador d'art britànic d'origen austríac que
va passar gran part de la vida al Regne Unit.



1.5.4. LA HISTÒRIA DE L'ART COM A INTERPRETACIÓ

- ❖ Segueix diversos models o metodologies perquè pugem **entendre el significat** de les **obres d'art**, fins i tot, quan es troben descontextualitzades en museus o altres espais.
- ❖ Els coneixements pràctics desenvolupen les capacitats **d'anàlisi** de la **realitat** que ens envolta i també desenvolupen la **capacitat crítica**, ja que vivim en una **cultura visual**.
- ❖ A través d'aquest estudi converteix l'experiència artística en una **reflexió ideològica**.



1.5.5. LA HISTÒRIA DE L'ART ACTUAL

- ❖ **Identifica, classifica, descriu, avalua i interpreta** la pintura, l'escultura, l'arquitectura, les arts decoratives, el dibuix, el gravat, la fotografia, l'interiorisme, etc.
- ❖ No únicament estudia les creacions artístiques, sinó també el seu **context històric**, les **circumstàncies d'espai i temporals**, la continuïtat i variació al llarg del passat.
- ❖ És, per tant, l'estudi de les **manifestacions artístiques**, dels **artefactes**, d'aquells **objectes i pràctiques** producte de la intervenció humana, més o menys relacionades amb valors estètics de cada moment que ens permet conèixer com s'ha expressat la humanitat, els anhels que ha tingut i com s'han materialitzat els més complexos i abstractes conceptes.

1.5.6. LA TASCA DE L'HISTORIADOR

- ❖ La tasca de l'historiador de l'art s'acosta actualment més a la de **reconstruir les circumstàncies** de tot tipus –socials, econòmiques, religioses o polítiques–, així com els **continguts ideològics o estètics** que van generar l'obra d'art en el context original.



1.5.7. PROBLEMES AMB EL PASSAT

- ❖ El principal **problema metodològic** de l'historiador és la **relació que té amb el passat** per la impossibilitat de separar-se de la **relació que manté amb el present**.
- ❖ Interpretacions influïdes, conscientment o inconscientment, per les **circumstàncies del propi context**, capacitats i filtres personals.
- ❖ Conscient que la seua realitat no és la mateixa que la que ha d'estudiar, intenta aproximar-s'hi tant com li és possible, encara que sap que la **reconstrucció mai podrà ser totalment objectiva i completa**.



1.5.7. PROBLEMES AMB EL PASSAT

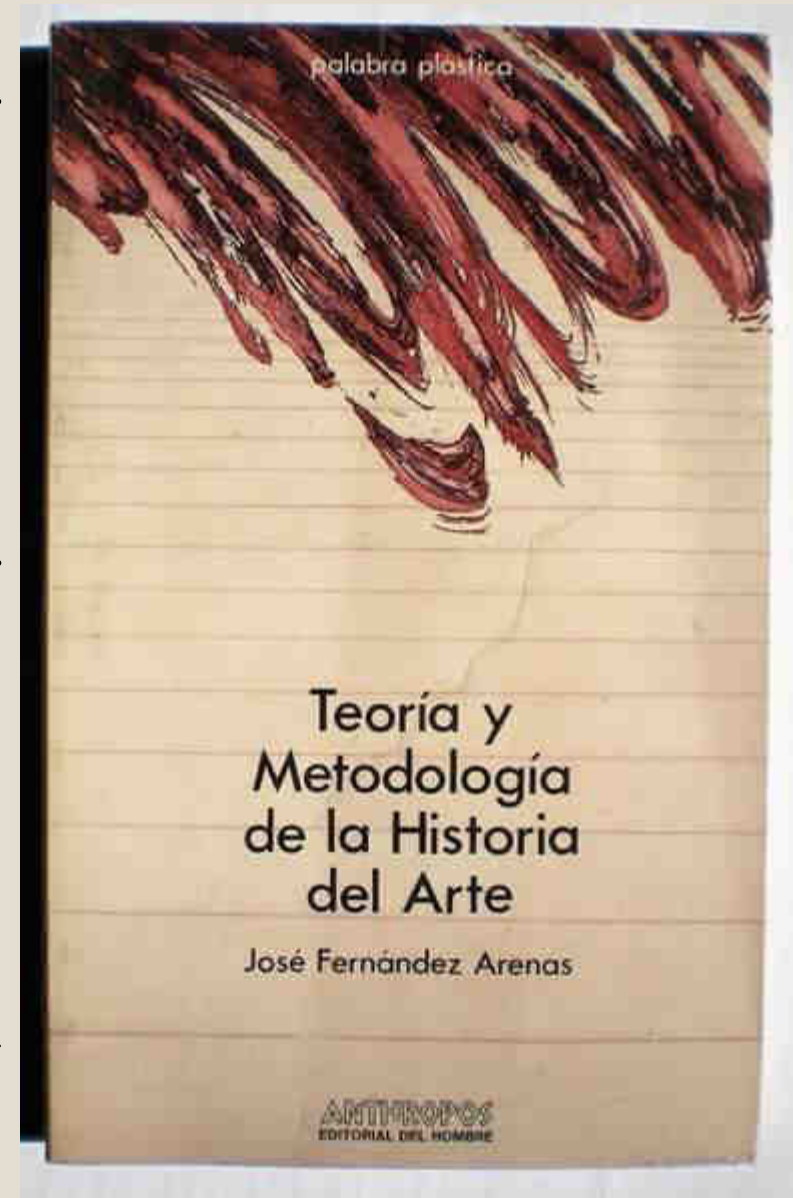
❖ Hi ha aspectes històrics i documentals que es poden demostrar, com la localització de fonts, datacions, atribucions, característiques tècniques de les obres, etc.



- ❖ Ara bé, fins i tot la tasca de posar els fets en fileres o en calaixos, i ordenar i classificar de manera **positivista** dades i documents, significa fer **un judici de valor**, implícit en la simple elecció d'un determinat tipus de fets (època estudiada, obres, autors, etc.).
- ❖ Tota reconstrucció implica una valoració.

1.5.7. PROBLEMES AMB EL PASSAT

- ❖ Dels diferents «**mètodes**» proposats per a historiar i analitzar les obres d'art, cap està lliure de limitacions i insuficiències, cap **abasta i esgota la complexitat i diversitat d'aspectes inherents i derivats de les manifestacions artístiques**, i tots estan lligats a unes **particulars condicions socioculturals**. Per tant, tenen un valor que s'ha de relativitzar.
- ❖ La història de l'art ha de buscar una explicació tan global i completa com siga possible de les obres; i, per a fer-ho, cal una aproximació **interdisciplinària**.



1.5.8. LA HISTÒRIA DE L'ART DIFERENCIADA DE L'ESTÈTICA I LA CRÍTICA D'ART: L'ESTÈTICA

- ❖ L'estètica és una branca de la filosofia que estudia la **bellesa**, l'art i, en general, la dimensió sensible de la realitat.
- ❖ La **percepció estètica** no es redueix a una experiència sensorial, tota percepció són processos complexos en els quals intervenen els **estímuls i òrgans sensorials**, però també les **nostres projeccions mentals**; és a dir, un procés en què interactuen diferents nivells de la nostra realitat vital i, a través d'aquesta, de la realitat històrica i sociocultural.
- ❖ Com a disciplina teòrica, té l'origen en el segle XVIII amb **Alexander Baumgarten** i el tractat *Aesthetica* (1750), on va encunyar i utilitzar per primera vegada aquest terme per a referir-se a la **ciència del coneixement sensitiu**, que s'ocupava de les coses percebudes.
- ❖ No obstant això, la **reflexió estètica al voltant del concepte de bellesa** es remunta als **grecs** i a la consideració de la **bellesa estètica** en la deguda proporció i interrelació entre les parts; un objecte bell, per tant, era el que presentava una disposició harmoniosa, i la bellesa era propietat objectiva derivada d'aquesta ordenació, agradable de percebre.



1.5.8. LA HISTÒRIA DE L'ART DIFERENCIADA DE L'ESTÈTICA I LA CRÍTICA D'ART: L'ESTÈTICA

- ❖ Aquesta teoria dels grecs, basada en la mesura i la proporció es va mantindre en el concepte medieval d'«**esplendor**» o la «**gràcia**» manierista fins al segle XVIII.
- ❖ El filòsof alemany **Immanuel Kant** (1724-1804) defensava que els **judicis estètics són desinteressats**; és a dir, que responen a un objecte senzillament a partir de l'aparença que aquest ens mostra i no perquè ho necessitem o perquè li donem un ús concret. Fins i tot afirmava que els judicis estètics tenen una **validesa universal**, però no defensava clarament els criteris concrets d'aquests judicis estètics.
- ❖ La **filosofia empírica i les tendències romàntiques** van contribuir a difondre la idea que la **bellesa era una impressió subjectiva** i van marcar el canvi contemporani.
- ❖ Durant el segle XX, amb la **crisi de l'idealisme i de l'academicisme** en les arts, el **concepte de bellesa va perdre el caràcter ideal, normatiu i universal** quan es va confrontar a la **variabilitat i el relativisme històric**.



Immanuel Kant, per Johann Gottlieb Becker, 1768. Schiller National Museum, Marbach am Neckar, Alemanya.

1.5.8. LA HISTÒRIA DE L'ART DIFERENCIADA DE L'ESTÈTICA I LA CRÍTICA D'ART: L'ESTÈTICA AESTHETIC



1.5.8. LA HISTÒRIA DE L'ART DIFERENCIADA DE L'ESTÈTICA I LA CRÍTICA D'ART: L'ESTÈTICA



Fotograma de la pel·lícula *Marie Antoinette* (Sofia Coppola, 2006).

Els felços atzars del gronxador, Jean-Honoré Fragonard (1732–1806), 1767-1768. Oli sobre tela, 81 cm x 64 cm. Col·lecció Col·lecció Wallace.



1.5.8. LA HISTÒRIA DE L'ART DIFERENCIADA DE L'ESTÈTICA I LA CRÍTICA D'ART: LA CRÍTICA D'ART

- ❖ La **crítica d'art** consisteix en la formulació de **judicis de valor** sobre l'art i la difusió, a través dels **mitjans de comunicació**, d'aquesta opinió perquè pugui ser coneguda.
- ❖ **Venturi**, en la coneguda *Història de la crítica de l'art*, afirma que es remunta al món grec.
- ❖ No obstant això, l'actual crítica d'art naix a França en la segona meitat del segle XVIII, amb **Diderot** i els **Salons parisencs** entre 1759 i 1781.
- ❖ Abans del segle XVIII, els judicis de valor sobre l'art s'incloïen en **tractats**, **biografies** o **textos** que s'ocupaven directament o indirecta de qüestions estètiques.
- ❖ El seu desenvolupament i la creixent importància al llarg de segle XIX és inseparable del paper que els pintors i els escriptors van exercir en la vida política, social i cultural de l'època.



Retrat de Denis Diderot (1713-1784)
Louis-Michel van Loo (1707–1771),
1767. Oli sobre tela, 81 cm x 65 cm.
Museu del Louvre.

1.5.9. ANÀLISI I PROBLEMES AMB L'OBRA D'ART

- ❖ El principal **objecte d'estudi** de la història de l'art són les **manifestacions artístiques** (especialment, les obres d'art), considerades com a fets històrics i, entre els objectius, hi ha tractar d'explicar-les i entendre quin paper tenen a partir de premisses històriques.
- ❖ En general, es pretén fer una **reconstrucció d'aspectes** que contribuïsqen a conèixer i comprendre la forma i la funció original de les obres d'art, fet que suposa estudiar-les en relació amb les **circumstàncies** en què van ser fetes.
- ❖ L'historiador de l'art, com tot historiador, s'interessa per conèixer i reconstruir el passat perquè ajuda a comprendre el present.



1.5.9.1. L'ANÀLISI DE L'OBRA D'ART

- ❖ Per a llegir i analitzar una obra d'art visual s'han de tindre en compte els aspectes següents:
- ❖ **Classificació:** títol, autor, estil i època. Dificultat per:
 - ❖ **Autenticitat i falsificació.** Una obra és **autèntica** quan tenim la seguretat de l'autoria. Una obra és **falsa** si indueix a engany. Una **còpia** és una reproducció d'una obra signada, però sense intenció d'engany.
 - ❖ **Autoria i atribució.** L'atribucionisme fa referència al fet que un expert identifiqui una obra d'un autor concret.
 - ❖ **Obra anònima.**
 - ❖ **Obra de taller.** Dins del taller prevalia la signatura del mestre, però aquestes obres eren grupals i poden ser tècnicament inferiors.
 - ❖ **Obra de col·laboració.**
- ❖ **Descripció:** explicar les tècniques, formes (composició, llum, textura, color) i materials utilitzats.
- ❖ **Comprensió:** interpretar i desxifrar el tema, contingut, significat, funció (símbols, al·legories) i relacionar-los amb l'autor, època i context històric (client, destinació de l'obra, paper de l'artista).



Balloon Dogs, Jeff Koons, 1994-2000

1.5.9.2. LES TÈCNIQUES D'INVESTIGACIÓ

❖ El **treball científic** es regeix necessàriament per un **mètode**.

❖ El procés de recerca en història de l'art:

1r → Identificació de l'objecte o tema d'estudi.

2n → Analitzar-ho a la llum de les **publicacions**: el treball **bibliogràfic** o «**estat de la qüestió**» que, a part de llibres o articles de revistes, inclou la consulta de publicacions i materials diversos com ara catàlegs, inventaris o corpus documentals i, també, el que anomenem fonts literàries.

3r → Formular **hipòtesis** de treball i/o **objectius**.

4t → Analitzar l'objecte d'estudi a la llum de la bibliografia publicada.

5é → Organitzar, sistematitzar i redactar tots els diferents apartats que componen el treball de recerca.

❖ Eco, Umberto, *Come si fa una tesi di laurea*. Milán, Tascabili Bompiani, 1977.



1.5.10. EL PROCÉS D'IDENTIFICACIÓ

- ❖ **Procés d'identificació** a tota la sèrie d'**activitats** que portaran l'historiador de l'art a **definir** una **peça**, a **classificar-la i situar-la** en el **temps** i en l'**espai**.
- ❖ Aclarir una data de realització, revisar una atribució, definir una escola, establir una nova cronologia... prenent com a punt de partida tant l'anàlisi estilística de l'obra com l'estudi de les fonts documentals.
- ❖ Finalitzat el procés d'identificació s'ha de consultar una altra sèrie de materials que contribuïran a aclarir el paper que l'objecte artístic ha tingut en relació al procés històric. Ens referim a les **fonts complementàries** que formen part de la mentalitat d'una època i que, per tant, influeixen decisivament en la configuració d'una obra d'art: **la filosofia, el pensament, la política, l'economia i, molt concretament, la tractadística.**

1.5.12. EL TRACTAT BIBLIOGRÀFIC O «ESTAT DE LA QÜESTIÓ»

- ❖ Un estat de la qüestió consisteix a revisar el material bibliogràfic bàsic per a la investigació, amb anterioritat a l'inici de la feina.
- ❖ Després de revisar les tesis sostingudes per altres autors i estudiar el marc en què se situa l'estudi, s'ha de determinar l'estat de la qüestió de la bibliografia o documentació ja publicada.
- ❖ Els límits que establím entre bibliografia i fonts literàries depenen de la dinàmica de cada treball.

1.5.11.2. LES FONTS LITERÀRIES

- ❖ La publicació de l'obra magna de **Julius von Schlosser**, *Die Kunstliteratur*, editada a Viena el 1924, recull fonts des de l'edat mitjana fins al segle XVIII amb un breu pròleg sobre els textos del món clàssic.
- ❖ Du a terme un inventari exhaustiu de les fonts literàries disperses, tot el volum de textos que, des de diferents prismes, incideix en l'àmbit de l'art i de l'artista, en un sentit molt ampli que abasta totes les reflexions escrites sobre l'art, des de la tractadística fins a la poesia, excloent-hi la historiografia.
- ❖ Schlosser, a més, va organitzar per primera vegada el complex món de les fonts, va diferenciar les pròpiament teòriques de les historiogràfiques o crítiques i va establir una estructuració tant cronològica com conceptual encara no superada.



1.5.11. LES FONTS HISTÒRIQUES

❖ Constitueixen la **matèria primera de la història**.

❖ **Font:** empremtes que l'activitat humana deixa en un lloc i un moment determinats i que proporcionen un testimoni de situacions o successos que poden ser considerats històrics.

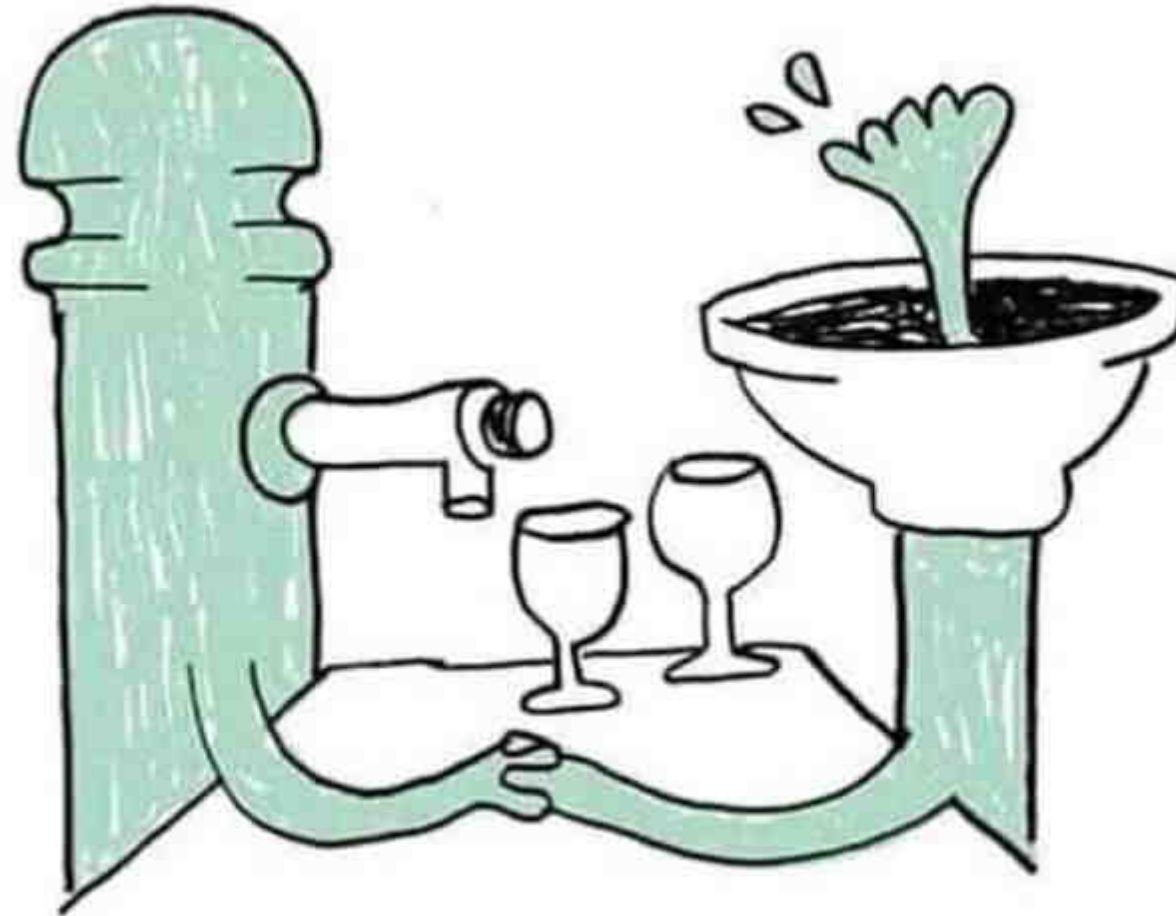
❖ **Fons primàries:**

- Escrites
- Visuals.
- Cartogràfiques.
- Orals.
- Materials.

❖ **Fons secundàries o historiogràfiques.**



1.5.11. LES FONTS HISTÒRIQUES



CITAR LAS FUENTES

1.5.11.1. LES FONTS DOCUMENTALS

- ❖ L'obra d'art és el principal objecte d'estudi, la primera font per a l'historiador de l'art, i situa la documentació escrita com una font complementària, encara que fonamental.
- ❖ Segons el caràcter de la investigació, l'arxiu tindrà desigual importància.
- ❖ Exemple: els arxius oficials de Simancas o de la Corona d'Aragó.



1.5.13. LA METODOLOGIA

- ❖ Del grec *méthodos*, que significa ‘mètode’, i el sufix *-logia*, que deriva de *lógos* i es tradueix com a ‘ciència, estudi, tractat’.
- ❖ Per metodologia entenem la sèrie de **mètodes** i **tècniques de rigor científic** que s'apliquen **sistemàticament** durant un **procés d'investigació** per a arribar a un **resultat teòricament vàlid**.
- ❖ La metodologia funciona com el **suport conceptual** que regeix la manera en què apliquem els procediments en una investigació.



1.5.13. LA METODOLOGIA: EN LA INVESTIGACIÓ

- ❖ La **metodologia de la investigació** és la part d'un projecte de recerca on **s'exposen i descriuen raonadament els criteris adoptats** en l'elecció de la metodologia.
- ❖ On la persona o persones investigadores **decideixen el conjunt de tècniques i mètodes** que usaran per a dur a terme la investigació.
- ❖ La metodologia de recerca triada és la que **determinarà la manera en què l'investigador recull, ordena i analitza les dades obtingudes**.
- ❖ La funció de la **metodologia** és **atorgar validesa i rigor científic** als resultats obtinguts en el procés d'estudi i d'anàlisi.



1.5.13.1. METODOLOGIA QUANTITATIVA I QUALITATIVA

- ❖ La metodologia de la investigació **quantitativa** se serveix de **dades quantificables**, a les quals s'accedeix per mitjà d'observacions i mesuraments. Es procedeix mitjançant **càlculs estadístics, identificació de variables i patrons constants**, a partir dels quals s'elaboren els **resultats** i les conclusions del treball d'investigació. És el tipus de metodologia característic de les ciències naturals o fàctiques.
- ❖ Com a metodologia **qualitativa** es coneix aquella que tracta de temes i matèries que no poden ser quantificats; és a dir, que no poden ser traslladats a dades numèriques. Les dades s'obtenen a partir de l'observació directa mitjançant entrevistes, investigacions i anàlisis. D'ací ve que la metodologia qualitativa aplique procediments interpretatius i analítics per a l'abordatge de l'objecte d'estudi. És el tipus de metodologia més usual en els camps de les **ciències socials i humanístiques**.

1.5.14. CIÈNCIES AUXILIARS PER A LA H^a DE L'ART

❖ La restauració

❖ L'anàlisi de laboratori:

- ❖ La datació per radiocarboni
- ❖ Mètodes òptics i estudis de superfície
- ❖ Microscòpia òptica
- ❖ Microscòpia electrònica de rastreig
- ❖ Microscòpia amb llum polaritzada
- ❖ Microscòpia de fluorescència
- ❖ Microscòpia confocal
- ❖ Tècniques cromogràfiques
- ❖ Cromatografia de gasos-espectrometria de masses

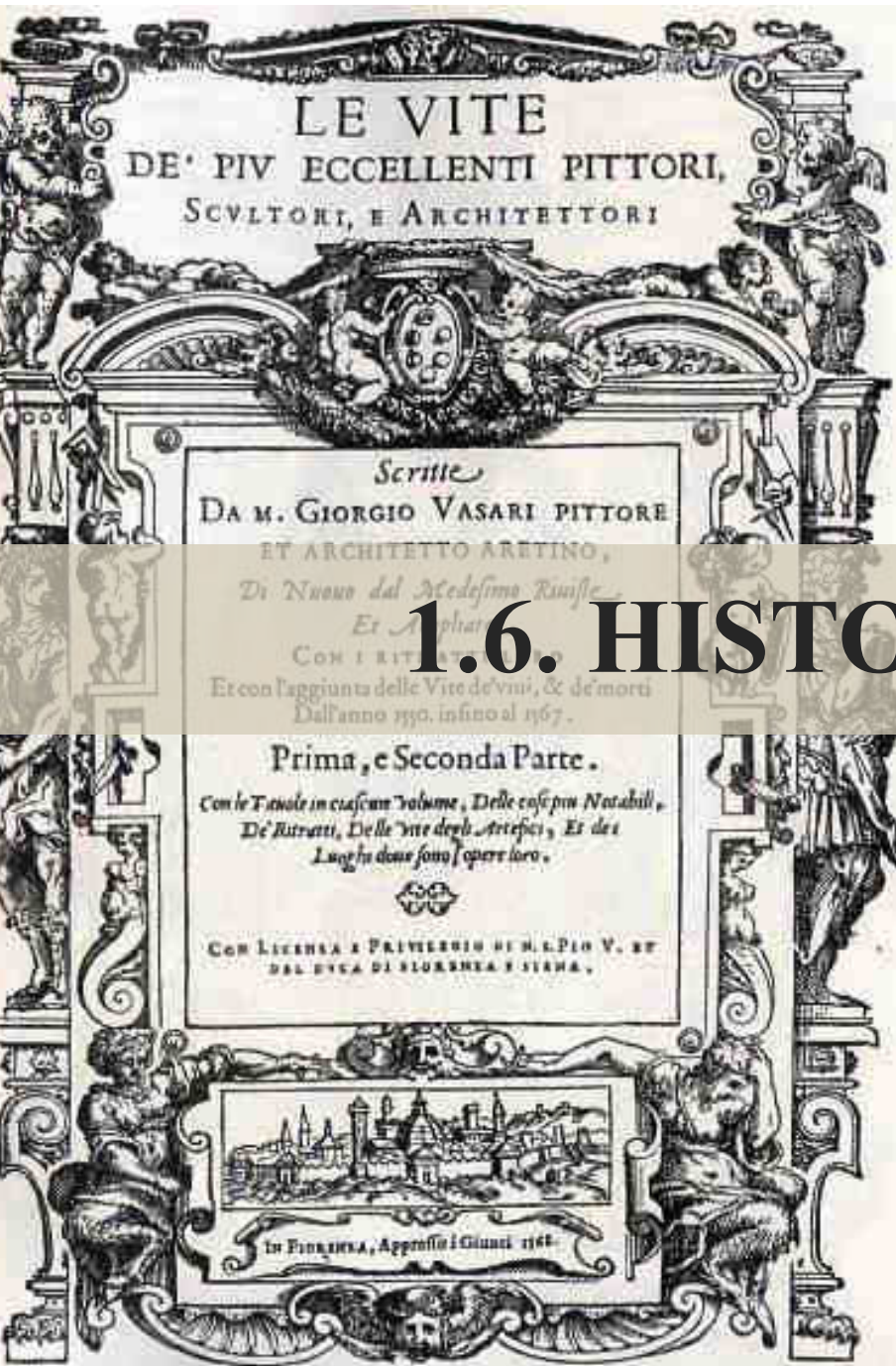
- ❖ Cromatografia líquida d'alta resolució
- ❖ Cromatografia en placa fina
- ❖ Tècniques espectroscòpiques i difractomètriques
- ❖ Espectroscòpia IR
- ❖ Espectroscòpia RAMAN
- ❖ Difracció Rx
- ❖ Estudis físics i globals
- ❖ Fotografia especialitzada en alta resolució
- ❖ Llum visible
- ❖ Llum rasant
- ❖ Llum transmesa

- ❖ Llum UV
- ❖ Radiografia
- ❖ Fotografia Digital IR

❖ L'epigrafia

❖ La paleografia

❖ La diplomàtica

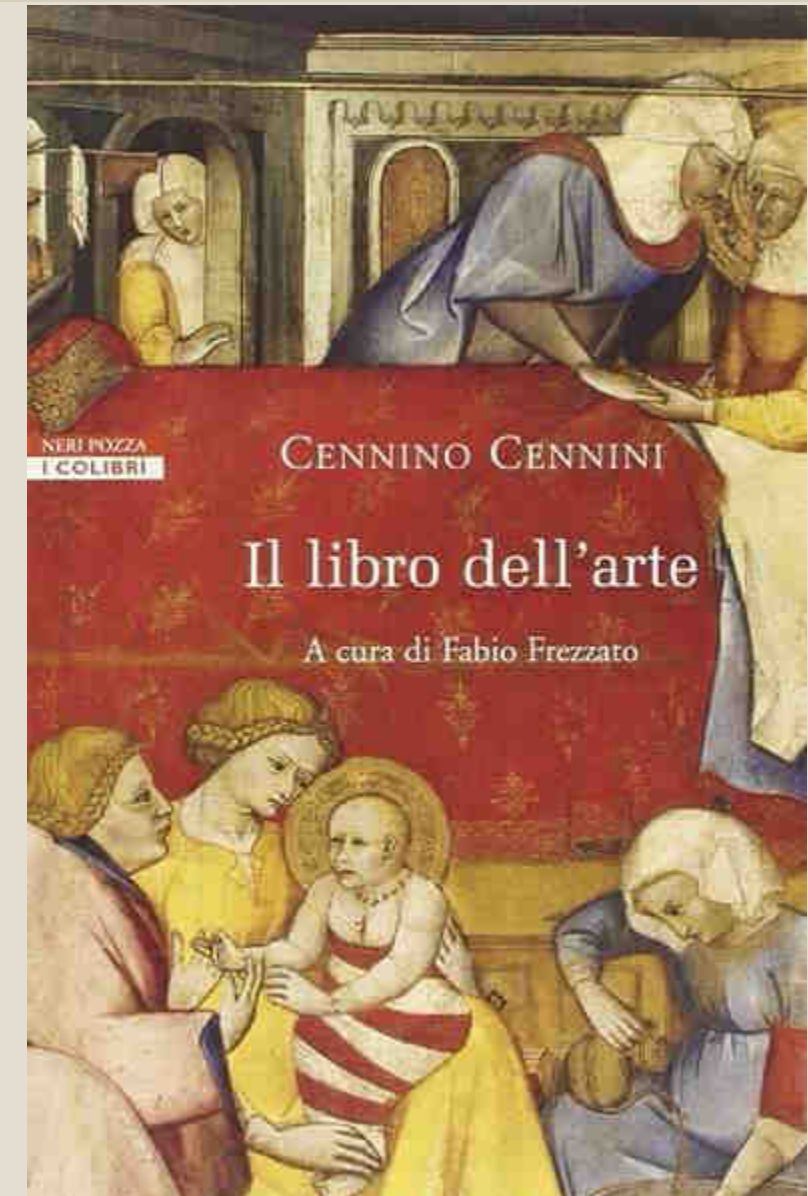


1.6. HISTORIOGRAFIA ARTÍSTICA



1.6.1. ELS INICIS DE LA HISTÒRIA DE L'ART

❖ Cennino Cennini (c. 1370-c. 1440), *Il libro dell'arte o Trattato della pittura* (c. 1390), un manual d'ensenyament que explica el procediment per a crear un fresc o preparar una taula, sense oblidar la barreja dels pigments ni la preparació de la imprimació.

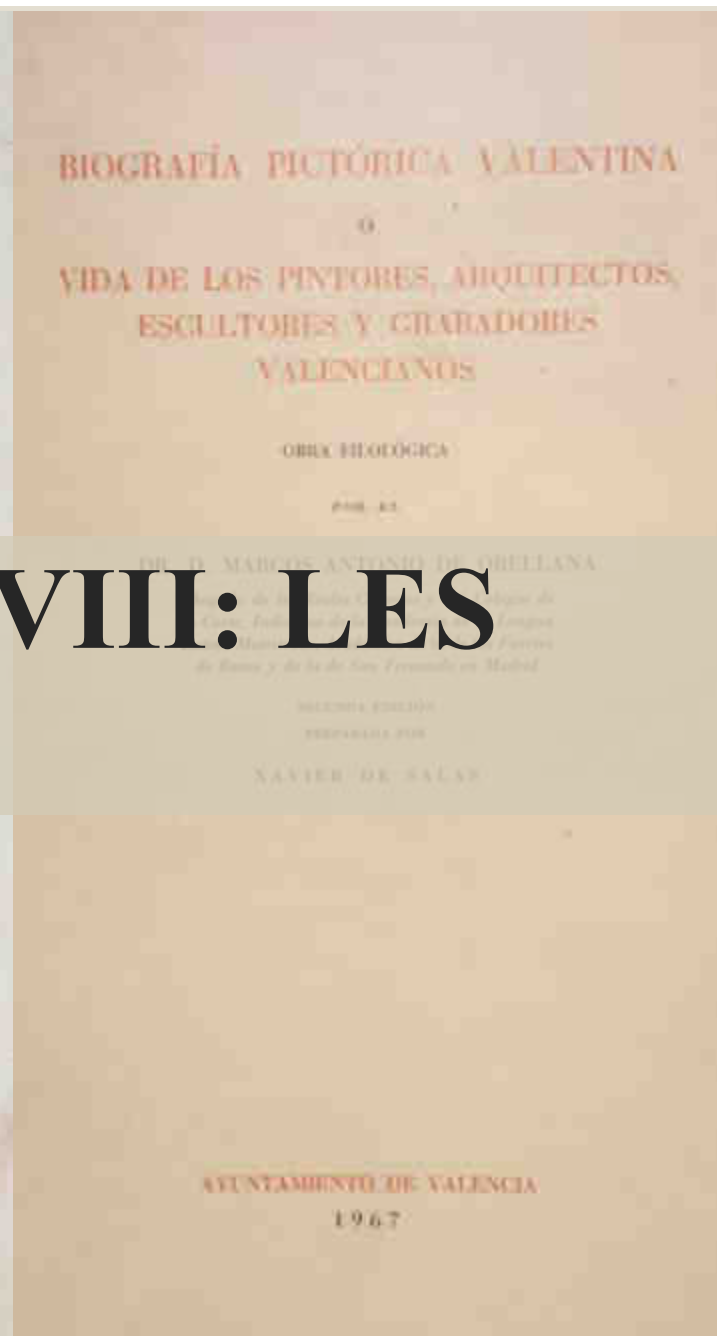
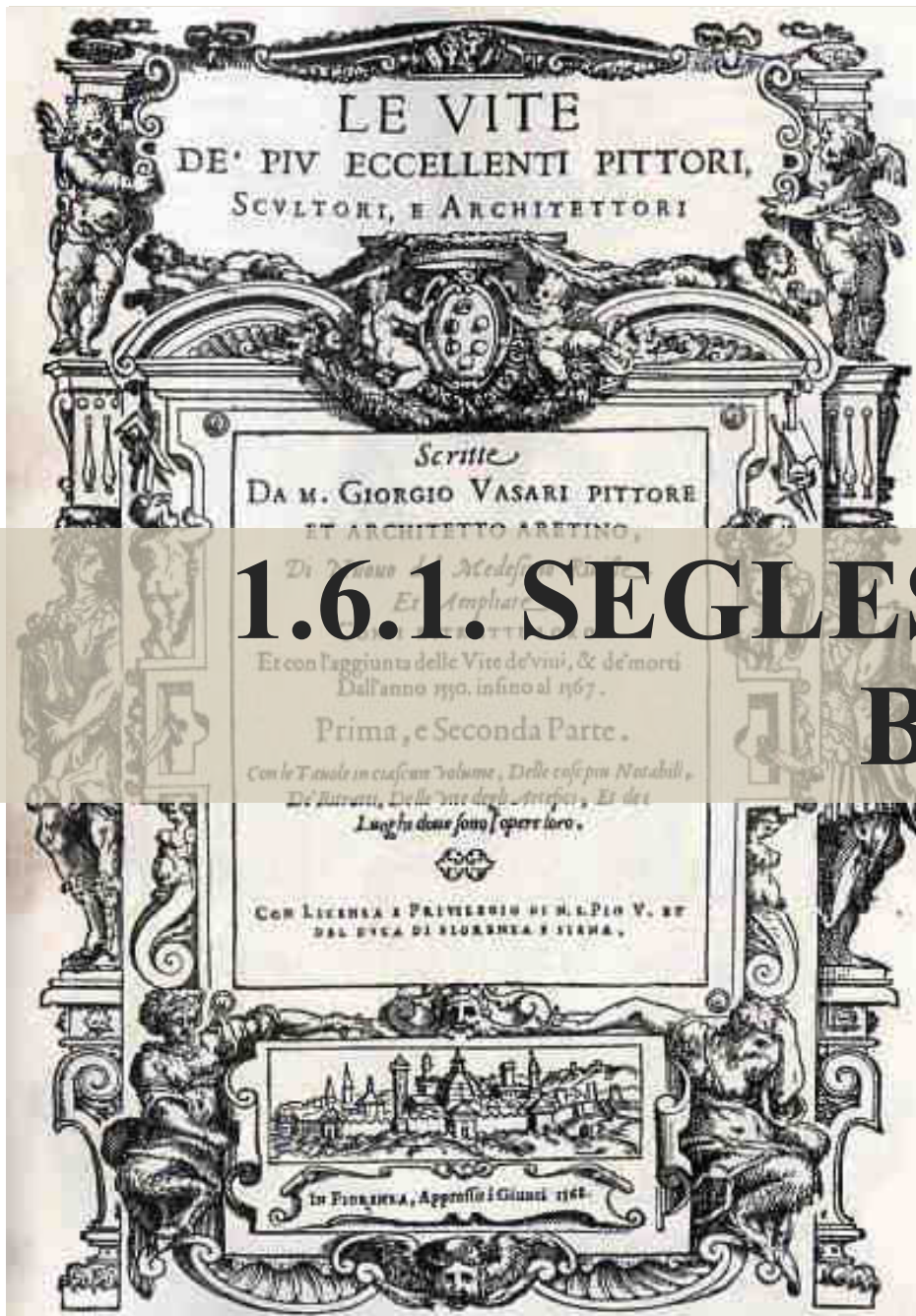


1.6.1. ELS INICIS DE LA HISTÒRIA DE L'ART

- ❖ **Leone Battista Alberti (1404-1472)** es va basar en el tractat de l'arquitecte romà Vitruvi, titulat *De re aedificatoria*.
- ❖ **Antonio Manetti (1423-1491)** va investigar la història de Grècia i Roma clàssiques fins a la suposada decadència en les acaballes de l'imperi romà.



Retrat d'Antonio Manetti en el quadre Cinc mestres de la Renaixença



1.6.1. SEGLES XVI, XVII I XVIII: LES BIOGRAFIES

1.6.1. SEGLES XVI, XVII I XVIII: LES BIOGRAFIES

- ❖ Durant el **Renaixement** es desenvolupa la tractadística i la historiografia i les dues **reflexionen sobre el fenomen artístic** i s'aproximen de forma testimonial als artistes.
- ❖ Les **biografies** iniciaran la **historiografia artística** en el segle XVI, tot i que **barregen ficció, anècdota i realitat**.
- ❖ **Giorgio Vasari** (Arezzo, 1511- Florència, 1574), *Li vite de piu eccellenti pittori, scultori i architettori*, 1550 i 1568.
- ❖ **Vasari**, pintor i arquitecte, va recollir la vida i obra dels artistes italians del seu temps en la qual descrivia els seus **estils pictòrics** i els seus **mecenes** i esbossava succintament les seues diferents personalitats.



Retrat de Giorgio Vasari,
cercle de Giorgio Vasari
(1511-1574), atribuït a
Jacopo Zucchi (1542-
1596), 1571-1574. Oli
sobre fusta, 100,5 cm x
80 cm. Uffizi.



1.6.1. SEGLES XVI, XVII I XVIII: LES BIOGRAFIES

- ❖ Vasari va classificar els artistes que citava segons la suposada qualitat i el nivell artístic de les obres i va establir la **tesi d'evolució en l'art** des de la forma primitiva, des del **bo** fins a l'**excel·lent**, una «narració única del progrés evolutiu».
- ❖ El desenvolupament de l'art es veia com una qüestió **qualitativa**: a partir de l'edat mitjana va ser cada vegada millor fins que va arribar al seu zenit de perfecció amb l'obra de **Miquel Àngel (1475-1564)** i de **Rafael (1483-1520)**.



David, Miquel Àngel, 1501-1504.
Galeria de l'Acadèmia, Florència.
Marbre de Carrara, 5,17 m d'alçada,
5572 kg.



Les esposalles de la Mare de Déu, Raffaello Sanzio, 1504. Pinacoteca de Brera a Milà.

1.6.1. SEGLES XVI, XVII I XVIII: LES BIOGRAFIES

❖ Tant l'obra de Vasari com moltes altres d'equivalents escrites en els segles XVII i XVIII busquen **legitimar** la nova **consideració social de l'artista** i de l'art, i els vincles amb l'academicisme i la consegüent institucionalització de la diferència entre l'artista i l'artesà.



- ❖ Posen de **manifest valors** de la **societat** i de la cultura de l'època en què es van escriure.
- ❖ *Le Vite* són rellevants pel valor intrínsec i per la transcendència que van tindre.

1.6.1. SEGLES XVI, XVII I XVIII: LES BIOGRAFIES

❖ A partir de Vasari, la història de l'art s'ha presentat dins d'aquesta **narrativa de progrés evolutiu** desenvolupat al voltant d'**homes artistes individuals** i amb una estructura més o menys fixa: **biografia, obres i moviments**.

❖ Pacheco, F., *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, 1649.

❖ Palomino, A., *Vidas*, 1724.



1.6.1. SEGLES XVI, XVII I XVIII: LES BIOGRAFIES

- ❖ El pintor i tractadista d'art flamenc **Karel van Mander (1548-1606)** va publicar, en 1604, *El llibre dels pintors*, en què va establir els canons de la pintura holandesa i flamenca a partir del segle XV, i la utilització, per part de **Jan van Eyck (c. 1385-1441)**, de pigments dissolts en oli. Juntament amb la pintura, Mander va reconèixer la importància del gravat i del dibuix.
- ❖ L'antiquari **Giovanni Bellori (1615-1696)** va adoptar la idea platònica de l'existència de formes perfectes com a base de la seua teoria de la bellesa artística. Segons Bellori, per a captar una forma ideal, l'artista havia d'observar i seleccionar els millors exemples de la natura. Després podia combinar aquests per a crear un conjunt compositiu que no es basaria ni en les invencions de la fantasia ni en les imperfeccions de la natura.

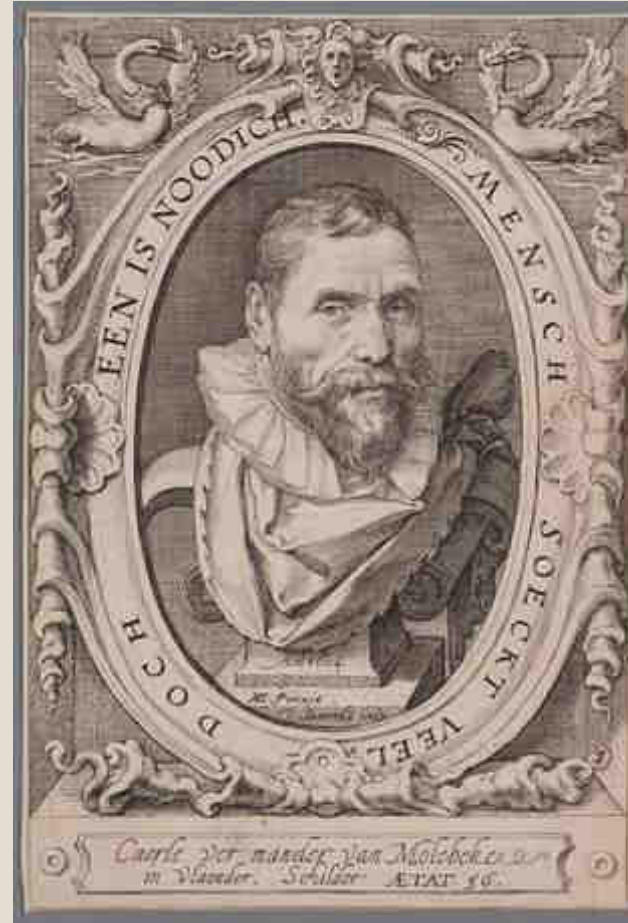


Planche du livre de Bellori, édition de Rome, MDCCXXVIII



1.6.2. IL·LUSTRACIÓ I NEOCLASSICISME



1.6.2. IL·LUSTRACIÓ I NEOCLASSICISME

- ❖ Els orígens de la història de l'art com a disciplina empírica i racional se situen en la **Il·lustració** del segle XVIII.
- ❖ Igual que l'arqueologia, la història de l'art com a disciplina acadèmica va nèixer en la **Il·lustració**, i a partir dels interessos dels antiquaris fomentats pel **Grand Tour**.



Goethe a la Campagna romana

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829), 1787

Oli sobre tela, 164 cm x 206 cm. Museu Städel.

- ❖ El múltiples objectes d'art, en alguns casos, fragments de ruïna clàssiques senceres com el Partenó d'Atenes, que es van emportar els viatgers europeus, van provocar l'entusiasme per estudi, la comparació i la classificació. Així com les excavacions d'**Herculà** i de **Pompeia**, que van oferir als antiquaris l'oportunitat de fer minuciosos estudis directes de l'objecte.

1.6.2. IL·LUSTRACIÓ I NEOCLASSICISME

- ❖ En 1764, l'arqueòleg alemany **Johann Joachim Winckelmann** (1717-1768) escriu la primera història de l'art, *Geschichte der Kunst in Alterthums* (*Història de l'art en l'Antiguitat*), on intenta seguir l'evolució de l'art en aquest període. Anteriorment havia publicat *Reflexions sobre la imitació de les obres gregues en la pintura i en l'escultura* (1755), totes dues fonamentals per al moviment neoclàssic.
- ❖ L'obra de Winckelmann deixa de banda l'anècdota biogràfica i se centra en l'art d'una **determinada època**, es pregunta per les **causes** de les **formes** i per l'**evolució** i intenta conèixer el **llenguatge de les obres**.



1.6.2. IL·LUSTRACIÓ I NEOCLASSICISME

- ❖ L'esperit científic de la **Il·lustració** produirà un desenvolupament de la historiografia des de la seua publicació que culminarà en les escoles de la historiografia positivista.
- ❖ Encara que va passar gran part de la seua vida a Roma, la contribució de Winckelmann a la Història de l'Art va establir una **tradició germànica** basada en la llengua que ha estat predominant fins ben entrat el segle XX.



Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)

Anton von Maron (1733–1808), 1767

Oli sobre tela, 136 cm x 99 cm. Castell de Weimar.

1.6.2. IL·LUSTRACIÓ I NEOCLASSICISME

❖ **Winckelmann** sol ser considerat el fundador de la història moderna de l'art pels intents d'aplicar una **perspectiva científica** a l'estudi de l'escultura i de l'arquitectura, i per subratllar la importància de **l'estudi directe del objecte**.



Apol·lo de Belvedere,
desconegut i Leocares, segle IV
aC. Museus Vaticans, Ciutat del
Vaticà. Marbre, 224 cm d'alt.



Laocoont i els seus fills, Agesandre, Polidor i
Atenodor de Rodes, segle I dC. Museu Pius-
Clementí, Ciutat de Vaticà. Marbre, 2,40-
2,45 m d'alçada.

1.6.3.1. EL PATRIMONI CULTURAL I LA HISTÒRIA

- ❖ El concepte de **patrimoni** rau en el valor del **llegat**, però la **presa de consciència** de la realitat patrimonial no apareix en el món occidental fins a la revaloració de l'antiguitat clàssica pels humanistes del Renaixement i paral·lelament a la presa de consciència del fet històric.
- ❖ La història de l'art d'origen es desenvolupa com una ciència fonamentada en la conservació i tutela de les obres, una ciència bàsicament «conservadora».



1.6.3.1. EL PATRIMONI CULTURAL I LA HISTÒRIA

❖ Una actitud conservadora manté l'objecte tal com ens l'ha llegat la història.



1.6.3.1. EL PATRIMONI CULTURAL I LA HISTÒRIA

- ❖ El **concepte de restauració** consisteix a convertir l'obra en allò que hauria d'haver sigut. Ni en allò que va ser ni en allò que s'hi conserva. Exemple: Viollet-le-Duc en el camp de l'arquitectura.



Castell de Pierrefonds, França. Primera pedra en 1396 i reconstruccions en 1858 i 1885, Viollet-le-Duc. Estil romànic, neogòtic, historicisme.



Dictionnaire de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle (1854-68), Viollet-le-Duc.

1.6.3.1. EL PATRIMONI CULTURAL I LA HISTÒRIA



A l'esquerra, la fletxa/agulla de la catedral de Notre Dame, inaugurada el 1859. A la dreta minuts abans de caure vençuda per les flames (21/04/2019).

1.6.3.1. EL PATRIMONI CULTURAL I LA HISTÒRIA

- ❖ El **criteri d'intervenció** a partir de qual es reelabora el passat des d'una postura crítica d'aquest.



L'emblemàtic arc de París, completament tapat com a part d'una instal·lació titulada *L'Arc de Triomphe Wrapped*, concebuda pels difunts artistes Christo i Jeanne-Claude, a l'avinguda dels Camps Elisis, França, el 18 de setembre de 2021© Benoit Tessier / Reuters

- ❖ Una sola norma: **tota intervenció en una obra d'art no ha d'alterar l'estructura bàsica de l'objecte i, dins d'uns límits, sempre hauria de ser reversible.**



1.6.3. FINALS DEL SEGLE XIX I PRINCIPIS DEL SEGLE XX



1.6.3. FINALS DEL SEGLE XIX I PRINCIPIS DEL SEGLE XX

- ❖ Segle XVI → Vasari
- ❖ Segle XVIII → Winckelmann
- ❖ Segle XIX → positivisme
- ❖ L'obra comença a estar relacionada amb el context històric
- ❖ Burckhardt, *Cultura renaixentista a Itàlia*, 1860.
- ❖ Hippolyte Taine, *Filosofia de l'Art*, 1865.
- ❖ Principis del segle XX → Formalisme i iconografia/iconologia

POSITIVISME

Promou la institucionalització de la història com a ciència.

Reconstruir el passat a través de les fonts. Grans xifres i dades objectives.

FORMALISME

Materials i formes.

Encara vigent.

LA ICONOGRAFIA I ICONOLOGIA

Se centra en els temes i en els continguts.

Buscar significat en fonts literàries o figuratives.

Autors destacats: Warburg, Panofsky, Gombrich i Wittkower.

Només arts figuratives.

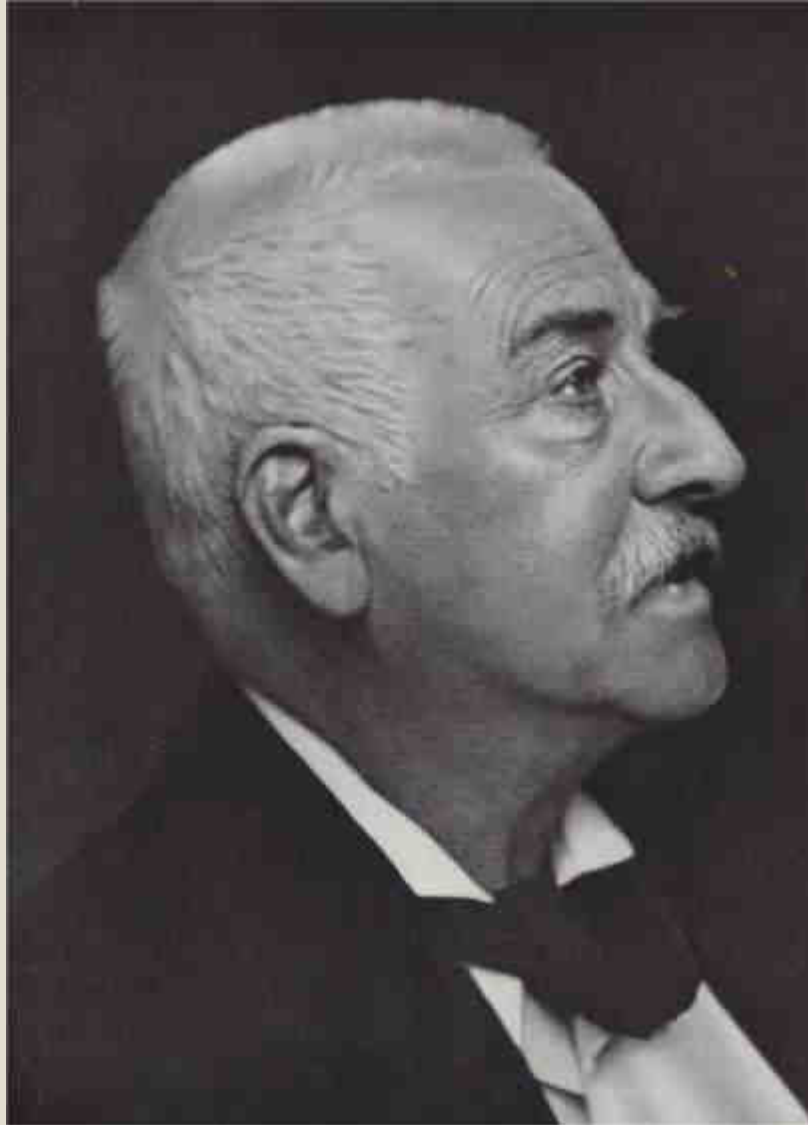
Encara vigent.

1.6.3.3. EL POSITIVISME

- ❖ Pensadors de l'Europa continental (austriacs, alemanys i suïssos) inspirats en una tradició intel·lectual àmplia basada en la **filosofia idealista**.
- ❖ A part de l'interés intrínsec, es valorava **l'art** perquè es considerava una **expressió universal**, mostra d'una identitat única al si de la natura i del món.
- ❖ Fins a finals del segle XIX no naixen els primers corrents metodològics de la història.
- ❖ Les àrees d'estudi se centraven en l'arquitectura, l'escultura i la pintura per damunt del gravat o el disseny decoratiu.
- ❖ El paper fonamental de l'historiador de l'art era descriure, categoritzar i situar aquests artefactes en relació amb els canons establerts (occidentals) determinats per les diferents acadèmies europees al llarg dels segles anteriors.

1.6.3.3. EL POSITIVISME

- ❖ Durant el segle XIX es desperta la preocupació per relacionar l'art amb el context històric i la història de l'art s'institucionalitza com a disciplina científica.
- ❖ Sota la influència del positivisme, **J. Burckhardt** escriu, en 1865, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (*La cultura del Renaixement a Itàlia*), en què defensa que per a comprendre una obra és imprescindible estudiar-la en relació amb el moment històric.



1.6.3.3. EL POSITIVISME

- ❖ **Elías Tormo Monzó** (Albaida, 1869-Madrid, 1957) fou un advocat, polític i historiador de l'art valencià. Es llicencià en dret a la Universitat de València i en Filosofia i Lletres a la Universitat de Madrid.
- ❖ El 1897 fou catedràtic de dret natural a la Universitat de Santiago de Compostel·la, el 1902 a la Universitat de Salamanca, posteriorment ho fou d'Història de l'Art a la Universitat de Granada (1903) i a la Universitat Central de Madrid (1904).
- ❖ De 1907 a 1909 fou Comissari Reial de Belles Arts i posteriorment rector de la Universitat de Madrid. El 1912 ingressà a la Reial Acadèmia de Belles Arts i el 1918, a la Reial Acadèmia de la Història.



D. Elías Tormo

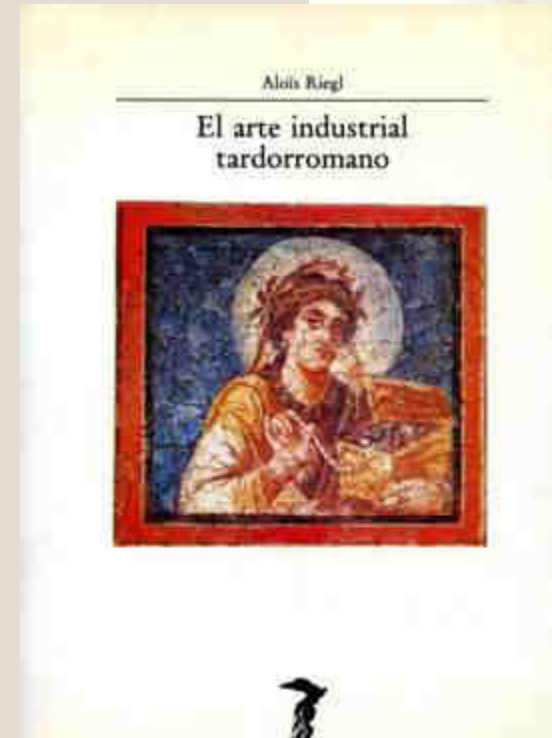
1.6.3.4. EL FORMALISME

- ❖ El model **formalista** s'interessa pels aspectes **formals** o **plàstics de l'obra de l'art (materials i formes)** i la variació d'aquests. Així naix la història dels **estils**.
- ❖ L'objectiu dels autors formalistes és l'estudi dels **valors formals i les qualitats estètiques i estilístiques de les obres**, però també el seu **límit** fonamental.
- ❖ Consideren que únicament amb els **aspectes formals** és possible comprendre i explicar la naturalesa o evolució històrica.
- ❖ Idealisme estètic de Kant (els judicis estètics depenen de la forma de les coses).
- ❖ Relacionat amb el seu temps: experimentació estètica de l'avantguarda.
- ❖ Atorga a la història de l'art la seua **especificitat**.



1.6.3.4. EL FORMALISME

- ❖ L'historiador de l'art i conservador austríac **Alois Riegl** (1858-1905) va ser un dels fundadors de l'escola de Viena i va formular la idea de *Kunstwollen* entès com «passió immanent per l'art».
- ❖ Un **impuls artístic** que definia les idees, les pràctiques i els estils de l'art i era específic de cada cultura.
- ❖ Segons Riegl, l'estil artístic no es podia reduir senzillament a causes i efectes tecnològics, sinó que transmetia la mateixa **visió de món** i les actituds d'aquelles persones que l'havien creat.
- ❖ Aquesta idea, aplicada als canvis dels motius decoratius, va ser ampliada en el llibre *L'art industrial tardoromà*, 1901.
- ❖ Riegl, A.: *Problemes d'estil. Fonaments per a una història de l'ornamentació*, 1893.



1.6.3.4. EL FORMALISME

- ❖ **Heinrich Wölfflin (1864-1944)**, interessat per l'art clàssic i barroc, va establir un estudi comparatiu de les diferències formals de l'arquitectura, l'escultura i la pintura.
- ❖ En *Principis fonamentals de la Història de l'Art*, 1915, Wölfflin posa les bases d'una **anàlisi visual comparativa** que es regeix per l'oposició entre **allò lineal i/o pictòric**.
- ❖ Estableix parells de conceptes oposats: **lineal/pictòric, superficial/profund, forma oberta/forma tancada, pluralitat/unitat, claredat absoluta/claredat relativa, etc.**
- ❖ Aquests termes es van encunyar per a caracteritzar l'art del Renaixement i del Barroc, però es van traslladar per a descriure i comparar l'art més enllà de la formulació original de Wölfflin.
- ❖ Wölfflin, H. *Renacimiento y barroco*. Madrid, Alberto Corazón, 1977 (1888); *El arte clásico*. Madrid, Alianza, 1982 (1899); *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Madrid, Espasa-Calpe, 1976 (1915).



1.6.3.4. QÜESTIONS QUE SORGEIXEN DE L'ANÀLISI FORMAL

Anàlisi i descripció formals:

- ❖ Subratllen la materialitat de l'objecte artístic. En el cas d'un quadre, ens recorden típicament que estem contemplant una utilització particular d'un mitjà (oli, acrílic, guaix, etc.) sobre una superfície plana.
- ❖ Exploren l'especificitat d'un objecte, utilitzat i combinat en un exemple determinat les diferents característiques compositives i estilístiques.
- ❖ Faciliten un llenguatge per a analitzar els efectes estètics i com reaccionem. Intenció de transmetre la particularitat del que veiem i sentim.
- ❖ Donen preponderància a l'estil i a l'aspecte de l'objecte.

ANÁLISIS FORMAL

FACHADA



PROYECTO ORIGINAL DE ALBERTI



FACHADA FINAL

Frontón triangular decorado con tres óculos

Solo parte de la fachada tapa la basílica.

Escalinata de acceso al templo (separa el espacio sagrado del terrenal)

Pilastras corintias que cierran lateralmente la fachada

- La fachada que se adelanta a la iglesia parece constituir una especie de nártex y tiene dos formas un triángulo y un cuadrado.

- Esta obra es un ejemplo de como durante el renacimiento se recuperan los modelos de la antigüedad clásica, como modelo de orden, proporción y armonía al igual que lo es la iglesia san lorenzo de Brunelleschi.
- La fachada tiene carácter de atrio, y tiene una composición de monumental claridad compositiva: un monumental vano central, compuesto por un arco de medio punto con la clave destacada, apoyado en 2 pilastras corintias, da paso al breve espacio que conduce al interior de el santuario, cubierto por una bóveda de cañón con casetones, ahora en relieve. El enorme arco está enmarcado por 2 parejas de pilastras corintias sobre podio y de fuste liso.



Cuerpo central: gran vano a modo de profundo atrio cubierto con una bóveda de casetones.

Inspirado en un arco triunfal Romano.



Esta fachada se organiza a partir de cuatro grandes pilastras de orden gigante sobre pedestal de orden corintio hecho que divide el espacio en tres calles o fachada tripartita con un una escalinata frontal igual que en los templos romanos.



- En la parte superior una estructura abovedada cuya función real no se conoce exactamente.

1.6.3.4. EL FORMALISME

- ❖ Podem descriure el quadre de Jacques-Louis David (1748-1825) *El jurament dels Horacis*, 1784, com a **lineal**, perquè en tota la **composició** domina l'ús dels perfils i la representació d'objectes o detalls individuals, mentre que l'ús d'allò **pictòric** i de l'efecte tonal queda bàsicament limitat a les figures femenines de la dreta.

El jurament dels Horacis, Jacques-Louis David, 1784. Oli sobre llenç, 330 × 425 cm. Museu de Louvre, París, França.



1.6.3.4. EL FORMALISME: LINEAL vs. PICTÒRIC



Xiquets en la platja, Sorolla, 1910. Museu del Prado.
Les escenes de platges mediterrànies i els efectes impressionistes de llum reverberant són característiques de l'art de Sorolla.



1.6.3.4. EL FORMALISME: COMPOSICIÓ OBERTA vs. TANCADA



Al·legoria de la Passió de Venus, Bronzino, cap a 1540-1550
Oli sobre taula, 116 cm×146 cm. National Gallery, Londres.



1.6.3.4. EL FORMALISME

- ❖ Aquests parells de conceptes oposats tenen un valor descriptiu general, es va reforçar la valoració de l'**art mimètic o naturalista**.
- ❖ El **model** de Wölfflin comparatiu i la fe que tenia en una història de l'art de base empírica que requereix un coneixement interdisciplinari d'alt abast van marcar una fita en la història europea de l'art de la primera meitat de segle XX.



1.6.3.4. EL FORMALISME

ES PODEN APLICAR ELS CONCEPTES DE WÖLFFLIN A L'ART POSTMODERN?



«I si feres el tanc més gran i hi posares un tauró?» *Three Balls Three 50/50 Tank*, Jeff Koons. Newport Street Gallery.

1.6.3.5. LA ICONOGRAFIA I LA ICONOLOGIA

- ❖ La **iconografia i iconologia** conformen un mètode d'interpretació propi de la història de l'art que naix a finals del segle XIX i principis del XX en oposició al positivisme i al formalisme dominants.
- ❖ Els principals representants són **Aby Warburg** (Hamburg, 1866-1929), **Erwin Panofsky** (1892-1968), **Nikolaus Pevsner** (1902-1983), **Ernst Gombrich** (1909-2001) i **Wittkower** (Berlín, 1901-Nova York, 1971).

Aby Warburg
(Hamburg, 1866-1929)



Erwin Panofsky
(1892-1968)



Nikolaus Pevsner
(1902-1983)



Wittkower
(Berlín, 1901-Nova York, 1971)



Ernst Gombrich
(1909-2001)

1.6.3.5. LA ICONOGRAFIA I LA ICONOLOGIA

- ❖ El mètode iconogràfic-iconològic presta atenció a la **funció**, al **significat** o la **circumstància històrica** de l'obra de l'art; per tant, estudia el **tema** i el **contingut** de les **obres** interpretant-les a partir d'una **cultura** o **ideologia**.
- ❖ La **iconografia** és el **reconeixement de símbols** i **temes** en les arts visuals com, per exemple, el significat del simbolisme religiós en l'art cristià.

Sant Pere, El Greco, 1608. Oli sobre llenç, 207 cm × 105 cm. Monestir d'El Escorial, Madrid.



1.6.3.5. LA ICONOGRAFIA I ICONOLOGIA

- ❖ La **iconologia** s'interessa pels continguts i té com a objectiu principal esbrinar el significat de les obres d'art visual (icona = imatge), que considera documents d'una cultura.
- ❖ L'iconòleg busca les **fonts literàries o figuratives** en què es basa o es relaciona l'obra estudiada, i qualsevol enllaç l'ajuda a situar-la cronològicament, a determinar-ne les connexions amb la tradició i a identificar-ne el tema i el significat.
- ❖ És pretén formular el significat intrínsec de la imatge.



1.6.3.5. LA ICONOGRAFIA I ICONOLOGIA

❖ Panofsky **sistematitza** el mètode amb tres passos a seguir:

1. **Nivell preiconogràfic**: **identificar el que hi ha representat**, en tenim prou amb l'experiència quotidiana.
2. **Nivell iconogràfic**: relacionar la **representació** amb un possible caràcter simbòlic, al·legòric, etc. i tractar **d'identificar** el tema de l'obra a partir de les associacions convencionals que manté amb certs motius històrics o culturals.
3. **Nivell iconològic**: intentar demostrar el **significat** de l'obra, els conceptes, idees i valors que vehicula confrontant-la amb les fonts i documents amb què es relaciona, tant del passat com, a través del fil de la tradició, amb el món contemporani.

❖ Aquest plantejament no és igualment aplicable a tot tipus d'obres, està més centrat en les arts visuals i figuratives relacionades amb fonts literàries i documents escrits.



(Gn 22, 1-19) Biblia de Jerusalén (ed. 2009)

22 1 (...), Dios puso a prueba a Abrahán. Le dijo: «¡Abrahán, Abrahán!*» Él respondió: «Aquí estoy.» 2 Después añadió: «Toma a tu hijo, a tu único, al que amas, a Isaac, vete al país de Moria* y ofrécelo allí en holocausto en uno de los montes, el que yo te diga.»

3 Abrahán se levantó de madrugada, aparejó su asno y tomó consigo a dos mozos y a su hijo Isaac. Partió la leña del holocausto y se puso en marcha hacia el lugar que le había dicho Dios. 4 Al tercer día levantó Abrahán los ojos y vio el lugar desde lejos. 5 Entonces dijo Abrahán a sus mozos: «Quedaos aquí con el asno. Yo y el muchacho iremos hasta allí, haremos adoración y volveremos donde vosotros.»

6 Tomó Abrahán la leña del holocausto, la cargó sobre su hijo Isaac, tomó en su mano el fuego y el cuchillo, y se fueron los dos juntos. 7 Dijo Isaac a su padre Abrahán: «¡Padre!» Respondió: «¿Qué hay, hijo?» —«Aquí está el fuego y la leña, pero ¿dónde está el cordero para el holocausto?» 8 Dijo Abrahán: «Dios proveerá el cordero para el holocausto, hijo mío.» Y siguieron andando los dos juntos.

9 Llegados al lugar que le había dicho Dios, construyó allí Abrahán el altar y dispuso la leña; luego ató a Isaac, su hijo, y lo puso sobre el ara, encima de la leña. 10 Alargó Abrahán la mano y tomó el cuchillo para inmolar a su hijo.

11 Entonces le llamó el Ángel de Yahvé desde el cielo: «¡Abrahán, Abrahán!» Él dijo: «Aquí estoy.» 12 Continuó el Ángel: «No alargues tu mano contra el niño, ni le hagas nada, que ahora ya sé que eres temeroso de Dios, ya que no me has negado tu único hijo.»

13 Alzó Abrahán la vista y vio un carnero trabado en un zarzal por los cuernos. Fue Abrahán, tomó el carnero y lo sacrificó en holocausto en lugar de su hijo. 14 Abrahán llamó a aquel lugar «Yahvé provee», de donde se dice hoy en día: «En el monte 'Yahvé se aparece*'.» (...)

1.6.3.5. LA ICONOGRAFIA I LA ICONOLOGIA

- ❖ Panofsky, E.: *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 1980 (1927); *Estudios sobre Iconología*, 1982 (1943); *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1979 (1955); *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*. Madrid, Alianza, 1979 (1960).
- ❖ De Gombrich, els quatre volums sobre l'art del Renaixement: *Norma y forma*, 1984 (1966); *Imágenes simbólicas*, 1983 (1972); *El legado de Apeles*, 1982 (1976); *Nuevas visiones de viejos maestros*, 1987 (1986).
- ❖ Una aplicació del punt de vista iconològic a l'arquitectura pot ser R. Wittkower: *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1958 (1949).

1.6.3.5.1. LA HISTÒRIA DE L'ART COM A DISCIPLINA HUMANISTA

- ❖ Recorregut del **significat d'Humanitats** → bona **educació/urbanitat** en Kant i principis que s'imposa l'home front a fets exteriors incontrolables (malalties, vellesa).
- ❖ **Antiguitat** (Ciceró) → **Humanitats** com a qualitat que distingeix l'home no únicament dels animals, sinó també dels bàrbars i homes vulgars (**valor moral + urbanitat**). **Humanitats** com sinònim de **cultura**.
- ❖ **E. mitjana** → la humanitat vs. la divinitat. Humanitat, sinònim de fràgil i transitori.
- ❖ **Renaixement**:
Humanitats vs. *barbaritas*. Marsilio Ficino → home com a «ànima racional que participa de la intel·ligència divina, però que obra en cos».
 - ❖ Humanisme → humanitats com la fe en l'home i en els seus valors (racionalitat, llibertat...) i els seus límits (fragilitat...). Fins a l'humanisme no es diferencia entre ciències naturals i humanitats (l'escolàstica medieval no feia aquesta distinció).
 - ❖ **Humanitats** com a **ciències naturals**, que pretenen transferir la varietat caòtica de testimonis dels homes en un cosmos de la cultura.

1.6.3.5.1. LA HISTÒRIA DE L'ART COM A DISCIPLINA HUMANISTA

ANALOGIES ENTRE EL MÈTODE CIENTÍFIC I HUMANISTA

Analogia en els passos a seguir → **Observació** (selecció material); **interpretació** (estudi) i **classificació**. Tot, dins d'una **TEORIA** o **CONCEPCIÓ HISTÒRICA**.

1. Procés investigador que s'inicia amb **l'observació**.
2. Preselecció d'objectes d'estudi seguint una **teoria (mètode)** i una **concepció general** (històrica en humanitats).
3. **Selecció** de fenòmens naturals (ciències naturals) i de fets històrics (humanitats).
4. **Relativitat** física i cultural.
5. Tot concepte històric es basa en categories **espaciotemporals** = cosmos cultural com natural també són estructures espaciotemporals.
6. **Marc de referència i simultaneïtat** (tant en les humanitats com en les ciències naturals)
7. **Construeixen sistemes de coneixement**.

1.6.3.5.1. LA HISTÒRIA DE L'ART COM A DISCIPLINA HUMANISTA

- ❖ **Humanitats** → examina testimonis/emprentes humanes mitjançant documents elaborats en el mateix període que es vol investigar. **Concepció històrica general** a partir dels nostres casos individuals
- ❖ **Ciències naturals** → instrument subordinats a lleis naturals que es volen explorar. Els fenòmens naturals i els instruments científics també depenen de **teories físiques generals**.

PROBLEMES AMB LES FONTS

- ❖ Document original/copia/falsificació.
- ❖ Acarar documentació amb altres de similars (aïllar trets característics com l'escriptura, els termes o les formes).
- ❖ La **documentació** i el **monuments individuals** solament poden ser **examinats, interpretats i classificats** en una **concepció històrica** més àmplia, i **aquesta es constitueix amb** aquells.
- ❖ Relació entre monument, document i una concepció històrica general en l'àmbit de les humanitats, també relació entre fenòmens, instruments i teoria dins del domini de les ciències naturals.

1.6.3.5.1. LA HISTÒRIA DE L'ART COM A DISCIPLINA HUMANISTA

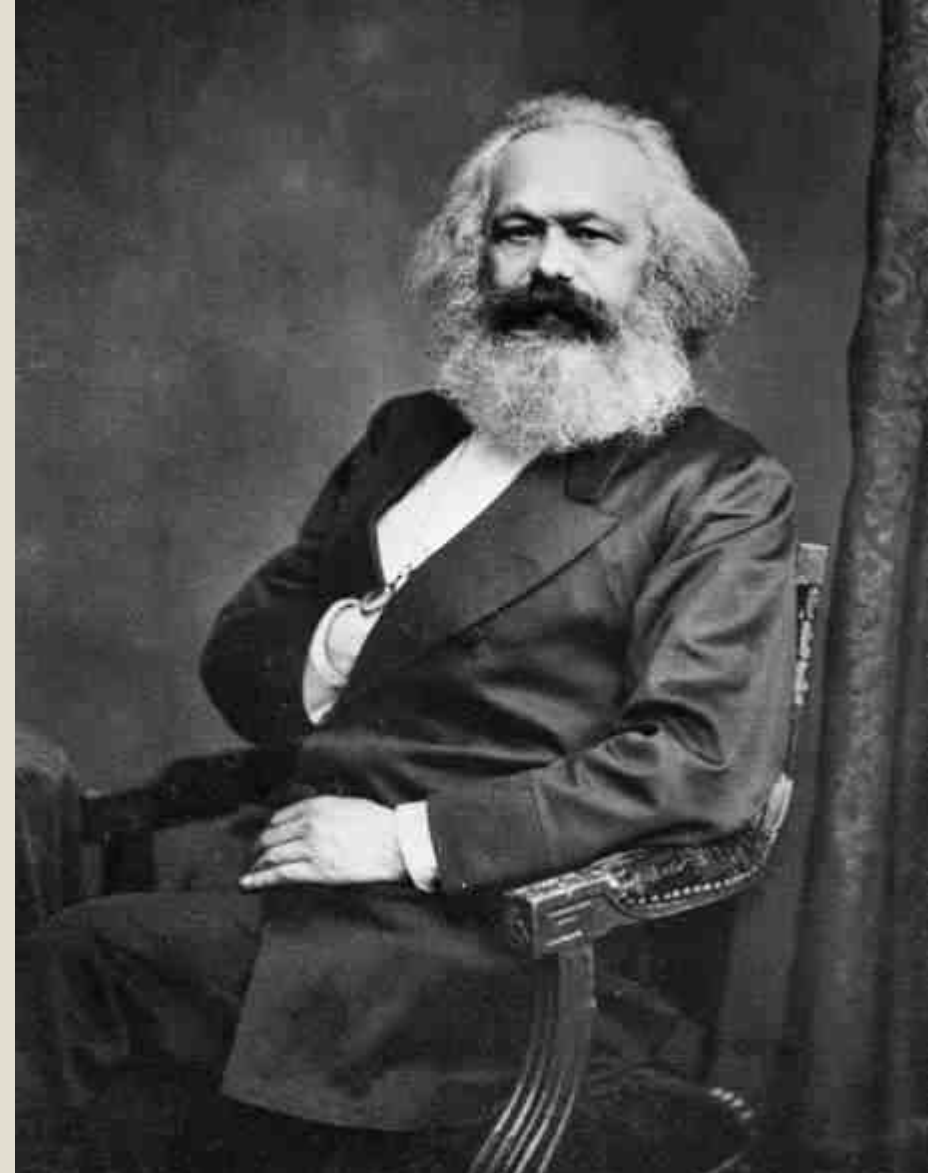
- ❖ És possible experimentar un objecte natural o fabricat des del punt de vista estètic («el límit on acaba l'esfera dels objectes plàstics i comença l'art depén de la intenció dels creadors»).
- ❖ Intencions condicionades per convencionalismes de l'època i l'ambient. **Relació entre idea + forma = contingut**. Mostres d'actitud d'una nació, període, classe social, religió... en una obra.
- ❖ Diferència amb les ciències naturals immediatament analitzat el fenomen natural.
- ❖ En les humanitats, les accions i creacions humanes requereixen un procés mental (**recrear aquestes accions**).
- ❖ El significat → solament es pot adquirir mitjançant **reproducció** d'idees i intencions històriques.

1.6.3.5.1. LA HISTÒRIA DE L'ART COM A DISCIPLINA HUMANÍSTICA

- ❖ Per a què serveixen les humanitats? → Perquè ens interessa la realitat i no hi ha res menys real que el present. Per a captar la realitat hem de distanciar-nos del present.
- ❖ Les ciències naturals observen processos temporals de la natura i tracten d'aprendre lleis temporals d'acord amb les quals desenvolupen fórmules.
- ❖ Les humanitats han de conferir una vida dinàmica a aquests testimonis estàtics en comptes de reduir fets transitoris a lleis estàtiques,
- ❖ Les humanitats i les ciències naturals es complementen → La meta idea de les ciències naturals és la **competència**, i la de les humanitats, la **saviesa**.

1.6.3.6. PERSPECTIVES MARXISTES EN LA HISTÒRIA DE L'ART

- ❖ **Karl Marx (1818-1883)** va ser un filòsof socialista, un economista polític internacionalista, versat en el pensament i les aspiracions de la Il·lustració.
- ❖ Va escriure, en col·laboració amb **Friedrich Engels (1820-1895)**, el *Manifest comunista* (1848) i *El capital* (1867), una crítica del capitalisme pervers i explotador del segle XIX.
- ❖ **Marx mai va desenvolupar una teoria de l'art**, però la teoria marxista ha marcat la història de l'art oposant-se als plantejaments formalistes.
- ❖ Es plantegen el **context** de l'art com la **relació amb les realitats socials, polítiques i econòmiques**.
- ❖ S'ha fixat en aquelles **institucions** i interessos vinculats a la **promoció, l'exhibició i el consum de l'art**, així com als pressupostos socials i polítics que han corroborat les pretensions de **significat i valor estètic**.



1.6.3.6. PERSPECTIVES MARXISTES EN LA HISTÒRIA DE L'ART

- ❖ L'art es considera una **forma social** que es dona en el **context de producció** (la terra, el treball i el capital, **infraestructura**) i en les **formes culturals i socials** (sistemes de govern, organització civil, valors i cultures en termes més generals: **superestructura**).
- ❖ Els **components físics**, la infraestructura, de l'art naixen de relacions de capital (diners, recursos, treball qualificat) i, d'altra banda, la **utilització, possessió i importància social** el situen dins de la superestructura.
- ❖ Des del punt de vista de **l'intercanvi**, l'art era, i continua sent, un **bé de consum**.
- ❖ Les interpretacions de l'art que fa el marxisme són **materialistes**, situen la cultura i la producció artística més generalment com a **formes particulars de l'activitat social i econòmica**.



El record de les espigadores, Jules Breton (1827–1906), 1859. Oli sobre tela, 90,5 cm x 176 cm. Museu d'Orsay.

1.6.3.6.1. CONTEXT I IDEOLOGIA

- ❖ El **context** es refereix a les **condicions i circumstàncies** en què es va crear materialment, es va exposar i es va comentar l'obra d'art. El **context** subratlla **l'art en societat** perquè l'art no transcendeix les cultures o històries socials i polítiques.
- ❖ Estudiar el context és necessari per a conèixer el **significat cultural i de les històries i influències mútuament determinants** amb l'objectiu d'explicar les complexes determinacions i interconnexions en què es generen les representacions i en què adquireixen significats culturals.
- ❖ S'ha sostingut que, al llarg de la història, **l'art s'ha utilitzat per a comunicar el poder o l'hegemonia de determinats individus, grups, classes socials i institucions (clients)**. La història de la humanitat s'entén com la del **permanent conflicte de classes** entre els que tenen accés al capital i els que hi estan sotmesos.
- ❖ El marxisme entén **l'art com a portador de significats i representacions hegemòniques** de la realitat dins de la societat; en general, ha estat al servei dels interessos de les elits governants i no les de les classes socials mancades de poder d'influència. A més, els historiadors marxistes veien en la *retòrica del bon gust* uns valors de classe manifestats en un to de cert esnobisme. En aquest sentit el **cànon, normes i valors, ha pogut ser utilitzat per a col·locar les classes baixes en una categoria d'inferioritat cultural**.

- ❖ Antal, F.: *El món florentí i el seu ambient social*, 1947.
- ❖ Hauser, A.: *Història social de la literatura i l'art*, 3 vols., 1951.
- ❖ Els treballs de Hadjinicolaou, N.: *Història de l'art i lluita de classes*, 1973 o *La producció artística enfront del seu significat*, 1981.

1.6.3.6.2. CONTEXT I INTENCIÓ: DAVID I EL SALÓ FRANCÉS

- ❖ L'artista i el **patró**. Qui va pintar el quadre? Per què ho va fer?
- ❖ Les **reaccions** davant les imatges seran diferents segons varie el públic, les classes socials i els interessos.
- ❖ **Frederick Antal**, historiador de l'art marxista, sosté que la monarquia absolutista pretenia posar de manifest un gust il·lustrat i modern triant un tema i un estil que havien posat de modes alguns dels súbdits més rics.
- ❖ El quadre, que inicialment es va exposar a Roma, va causar sensació, va atraure les multituds i, fins i tot, va suscitar l'interés del Vaticà.



1.6.3.6.4. HORACIS COM A METÀFORA POLÍTICA

- ❖ *Els Horacis* és una pintura d'història.
- ❖ L'historiador de l'art **Walter Friedländer** va escriure referint-se a *Els Horacis*: «Estem davant d'un heroisme espartà i romà al qual s'uneix la més elevada virtut cívica. Un símbol summament polític» (quatre anys abans que esclatara la Revolució).
- ❖ Per a Friedländer, aquest quadre és una metàfora política de la imminent revolució. Però a l'època, David era «políticament innocent», el republicanisme no era una força política i la perspectiva d'una revolució i d'un regicidi semblava remota.



1.6.3.6.6. HORACIS DE DAVID, MANIFEST REVOLUCIONARI

- ❖ **Antal (1966)** entenia l'art neoclàssic i romàntic com a indicatiu dels valors del segle XVIII i principis del XIX.
- ❖ «Tota la tendència del quadre de David [...], a l'exaltació del patriotisme i les virtuts cíviques en tota la seua austeritat [...] es dirigien radicalment contra els seus propis patrons. L'extraordinari èxit de l'obra, de fet la seua existència mateixa, estigueren determinats per la intensa sensació d'oposició, llavors àmpliament sentida, a una cort immoral i al seu corrupte govern».



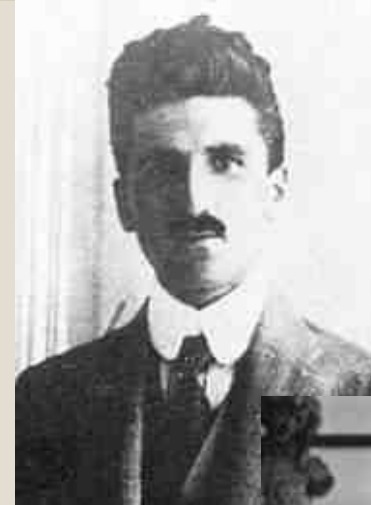
1.6.3.6.7. HORACIS, PINTURA CANÒNICA DE LA REVOLUCIÓ FRANCESA

- ❖ **Lee i Johnson** sostenen que David no articulava conscientment una posició política en aquest càrrec oficial, sinó que explorava nous camins estètics i pretenia reviscolar la representació clàssica d'un tema dins d'una tradició.
- ❖ Aquest quadre mostra de quina manera les interpretacions són punts de vista històricament construïts, subjectes a revisió, qüestionament i reinterpretació.
- ❖ **L'art pot tindre múltiples significats, tant per al públic contemporani com per a generacions posteriors.**
- ❖ Qualsevol dels comentaris interpretatius incideixen en els pressupostos i les preconcepcions dels que els exposen.

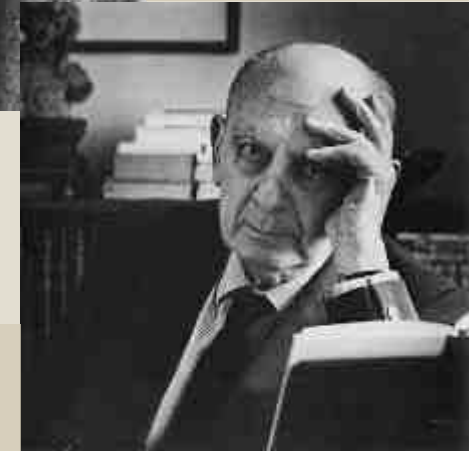


1.6.3.7. ENTRE LA HISTÒRIA SOCIAL I LA SOCIOLOGIA DE L'ART

- ❖ Anys 50 del segle XX: del marxisme a la història social, amb autors com **Frederick Antal (1887-1954)**, **Arnold Hauser (1892-1978)** i **Meyer Shapiro (1904-1996)**.
- ❖ Una història social de l'art que va suposar un altre repte per a l'orientació formalista.
- ❖ L'art com a producte d'una societat i d'un moment històric.
- ❖ Se centra en les **circumstàncies**, especialment econòmiques i polítiques per una **comprensió global** dels fets artístics.



**Frederick Antal
(1887-1954)**



**Arnold Hauser
(1892-1978)**



**Meyer Shapiro
(1904-1996)**

1.6.3.7. ENTRE LA HISTÒRIA SOCIAL I LA SOCIOLOGIA DE L'ART

- ❖ **Hauser o Francastel** tenen l'objectiu d'estudiar la **dimensió social** a través d'un **enfocament global** on s'interrelacionen **fenòmens** que pertanyen a diversos nivells de la **realitat social**: fets econòmics, polítics, culturals, etc.
- ❖ L'estudi de les **relacions** dinàmiques **entre l'art** i la **societat**: procés de producció, distribució i recepció de les obres d'art.
- ❖ En aquest procés actuen intermediaris, des del **client** que encarrega l'obra i l'**artista** que la fa, fins als **marxants, galeries, crítics i col·leccionistes** i institucions com **escoles, acadèmies, universitats, museus**, etc.



1.6.3.7. ENTRE LA HISTÒRIA SOCIAL I LA SOCIOLOGIA DE L'ART

- ❖ Hauser, A.: *Teories de l'art. Tendències i mètodes de la crítica moderna*, 1958; *Sociologia de l'art*, 2 vols., 1974.
- ❖ Francastel, P.: *Sociología del arte*. Madrid, Alianza, 1970.

1.6.3.8. LA SEMIÒTICA EN L'ANÀLISI DE L'OBRA D'ART

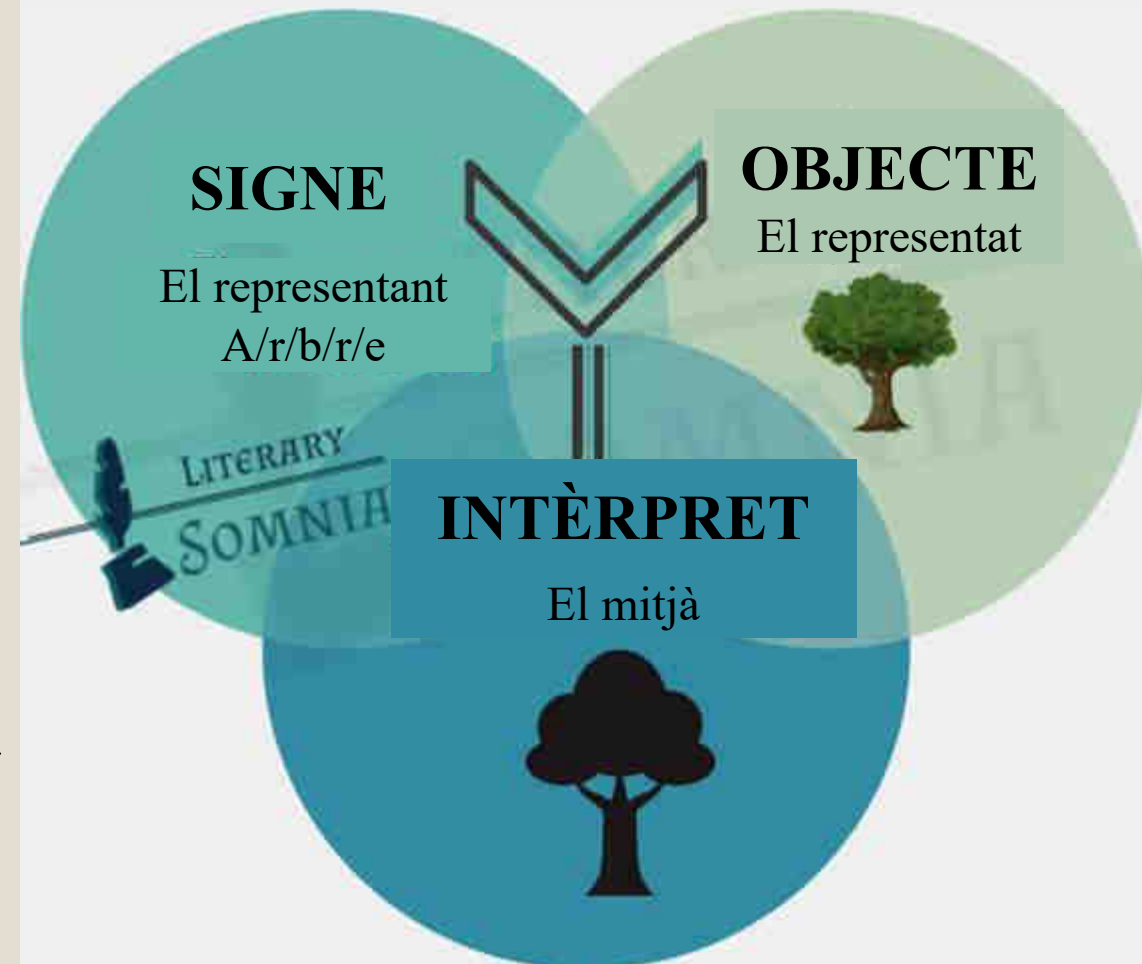
- ❖ La **semiòtica** ve de la lingüística que entén la llengua com un sistema de signes i estudia els llenguatges, els **sistemes de signes** que permeten l'home comunicar-se, com el llenguatge verbal o escrit, els senyals de trànsit o les arts.
- ❖ **Ferdinand de Saussure (1857-1913)** va explorar els signes en relació amb el llenguatge, les estructures dins d'una llengua escrita, les connexions entre dues llengües o entre les formes verbals i escrites d'una llengua. Pretenia explicar com, en una llengua, les paraules (signes lingüístics) signifiquen el que signifiquen i comprendre la construcció dels signes.



1.6.3.8. LA SEMIÒTICA EN L'ANÀLISI DE L'OBRA D'ART

- ❖ **Saussure** va identificar dos components, interdependents, dins del signe lingüístic:
 - ❖ L'**element físic**, la paraula parlada o escrita (el significat).
 - ❖ El **concepte mental**, la idea darrere del signe (el significat).
- ❖ Saussure reconeixia la seua **relació arbitrària**, no hi ha cap raó intrínseca d'una determinada relació significat/significat.
- ❖ Aquests principis es van tornar fonamentals per a l'anàlisi dels sistemes de signes en altres mitjans i vies de comunicació, incloses les imatges i l'art.

MODEL TRIÀDIC DE LA SEMIÒTICA



1.6.3.8. LA SEMIÒTICA EN L'ANÀLISI DE L'OBRA D'ART

- ❖ En les seues teories es va inspirar l'Escola Europa representada per **Michel Foucault (1926-1984), Derrida, Roland Barthes (1915-1980)**.
- ❖ Aplicar la **semiòtica** a l'**anàlisi** d'una **obra d'art** consisteix a **utilitzar l'aparell terminològic i conceptual derivat de la lingüística**.
- ❖ Analitza les obres d'art a partir de les **relacions internes** i contribueix a la **comprensió d'aspectes vinculats al món de la comunicació**.
- ❖ L'interés de la semiòtica pels processos de significació o de producció de sentit en general, és diferent de l'interés històric per conèixer el significat i la funció d'una obra d'art en el context original.

1.6.3.8.1. ELS SIGNES I LA REPRESENTACIÓ DE LA REALITAT

- ❖ **Foucault** parla de la construcció de **sistemes de coneixement/poder a través del llenguatge** (podríem incloure el visual).
- ❖ **Realistes** → la realitat existeix més enllà dels signes, que només ofereixen un determinat punt de vista d'una realitat tangible.
- ❖ **Idealistes** → construcció de la realitat a partir dels signes, atès que no podem concebre la realitat sense recórrer a un sistema de signes.
- ❖ Les paraules creen un món independent que constitueix un compendi del món real.
- ❖ **Eco** planteja que la familiaritat amb un signe icònic en un context determinat pot significar que aquest es torna més «real» que la mateixa realitat.

1.6.3.8.2. DESAFIAR LA «REALITAT»

- ❖ El pintor surrealista **René Magritte (1898-1967)** va explorar les contradiccions de la representació.
- ❖ Una representació realista d'una pipa de fumar amb la inscripció: «Ceci n'est pas une pipe» («Açò no és una pipa»). «Açò» designa la pipa, el quadre o la frase? No hi ha resposta.
- ❖ La intenció de Magritte era subratllar la **impossibilitat de conciliar les paraules, les imatges i els objectes** per a oferir una representació de la realitat, particularment, en publicitat.



La traïció de les imatges, René Magritte (1898-1967), 1929. Los Angeles County Museum of Art.

1.6.3.8.2. DESAFIAR LA «REALITAT»

- ❖ **Andy Warhol (1928-1987)** va qüestionar, com Magritte, les representacions de la realitat, va explorar i va posar en dubte les imatges de la realitat de la dècada dels seixanta.
- ❖ A l'espectador o al lector se l'enganya fent-li creure que el **significant és la realitat**.
- ❖ El **mitjà** passa a ser, de fet, el que accentua la confusió entre **significant, significat i objecte**.

Llaunes de sopa Campbell, Andy Warhol, 1962. Pintura de polímer sintètic sobre llenç, 50,80 cm × 40,60 cm. Museu d'Art Modern de Nova York.



1.6.3.8.4. ANÀLISI SINTAGMÀTICA DE LES IMATGES

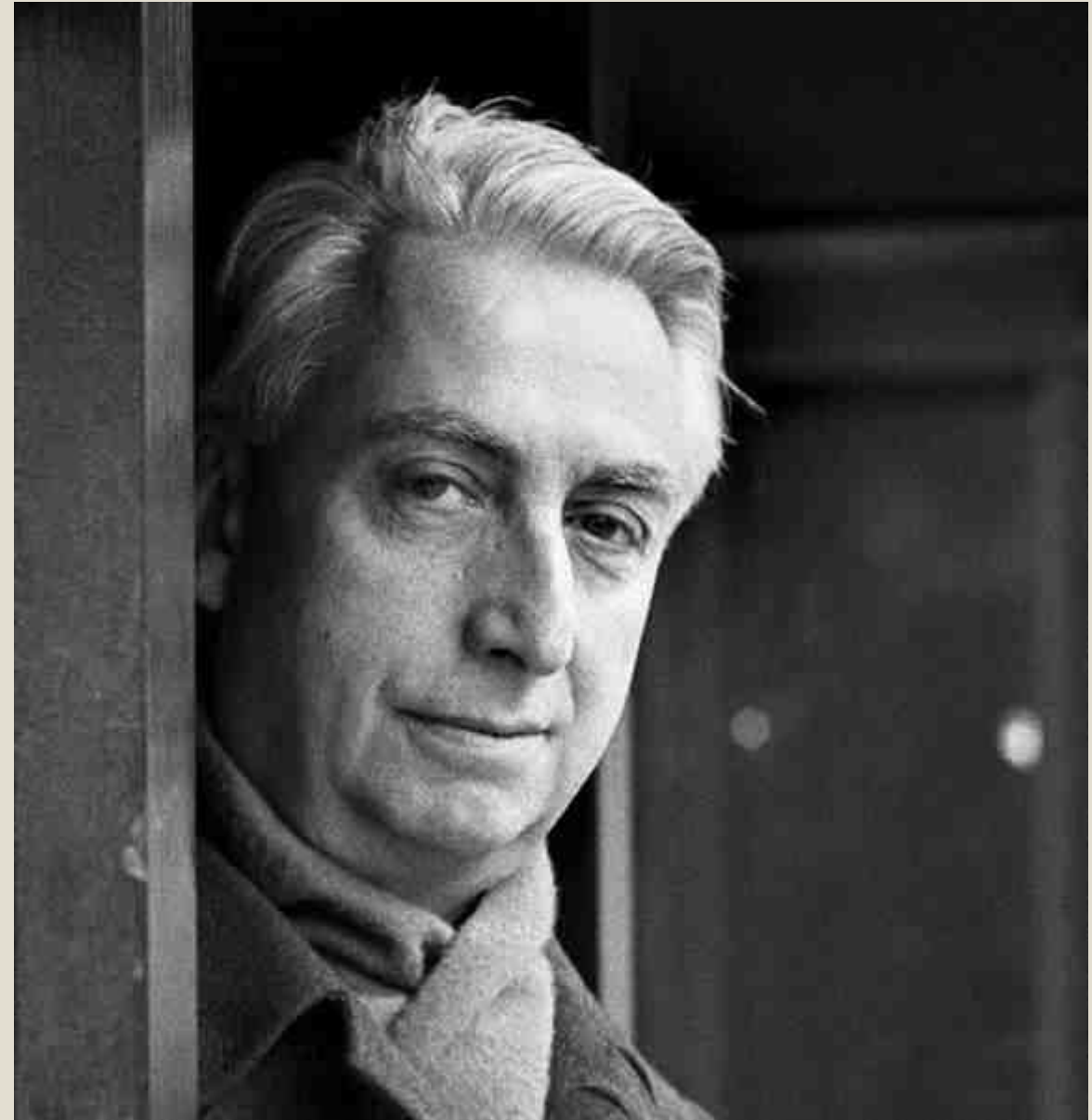
- ❖ Les relacions sintagmàtiques en els textos poden vincular-se a la **construcció d'imatges**.
- ❖ Les llengües europees occidentals es lligen d'esquerra a dreta; **l'art occidental també ha organitzat tradicionalment els elements perquè es lligen d'esquerra a dreta**. Les relacions seqüencials introdueixen la **idea de la narració** com un component de la construcció de la imatge.
- ❖ *Els Horacis* de David es llig d'esquerra (els germans pronunciant el jurament) a dreta (la reacció de les dones a les accions dels homes).
- ❖ S'utilitza **dalt/baix, centre/perifèria i proper/distant** per a sustentar les **construccions jeràrquiques** en les imatges. En les representacions religioses, amunt significa més a prop de Déu i del Cel, i avall, el que és terrenal, humà i l'infern.



El jurament dels Horacis, Jacques-Louis David, 1784. Oli sobre llenç, 330 × 425 cm. Museu de Louvre, París, França.

1.6.3.8.5. DE QUI ÉS AQUESTA LA «REALITAT»?

- ❖ Els teòrics postmoderns plantegen que **no hi ha un vincle ferm entre significant i significat**.
- ❖ El **significant** pot **significar** allò que l'usuari vulga que signifiqui.
- ❖ **Roland Barthes** va plantejar que els significants estan oberts a qualsevol interpretació, independentment de la intenció de l'autor (**significant buit**).
- ❖ A partir d'aquesta teoria, va suggerir la «**mort de l'autor**», en què l'autor (o l'artista) no controla la manera en què s'interpreta el seu text (o quadre) una vegada acabat.



1.6.3.9. LA PSICOLOGIA DE L'ART

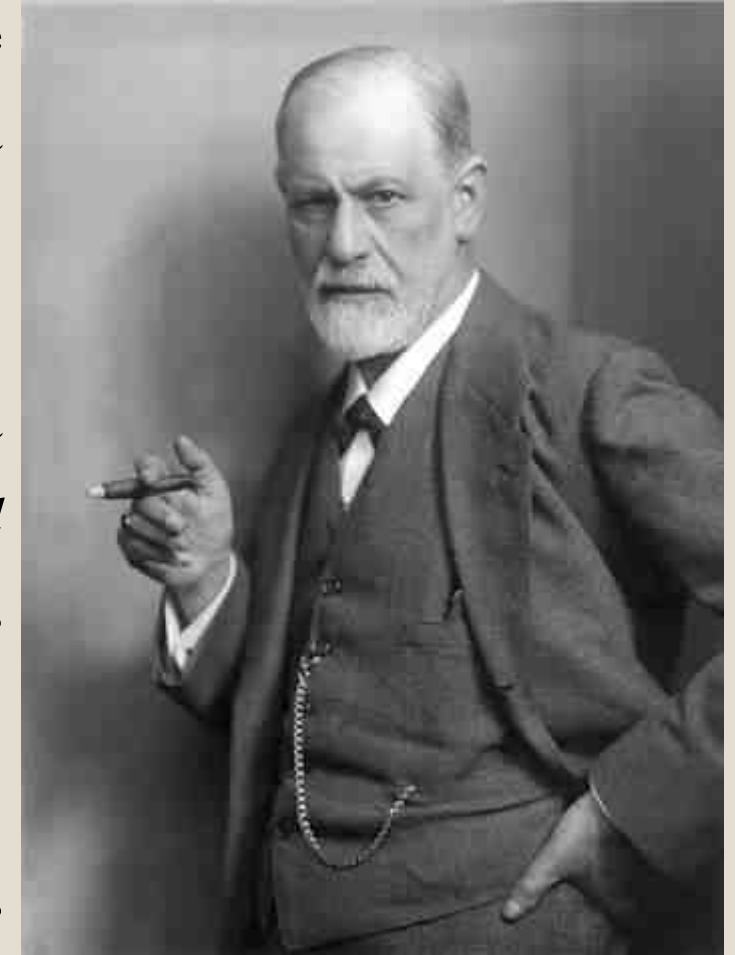
- ❖ La psicologia de l'art considera l'obra d'art un reflex del caràcter i de l'esperit de l'artista i circumstàncies personals.



- ❖ La psicologia de la Gestalt estudia la percepció visual.
- ❖ Si passem dels **motius conscients de l'autor** als **inconscients**, entrem en el camp de la **psicoanàlisi de Freud**, que considera que la clau per a comprendre l'obra d'art resideix en la personalitat de l'autor. Tot i que sense tindre en compte la història i les condicions socials, el punt de vista psicològic és insuficient per a explicar l'existència de l'art o les característiques dels estils.

1.6.3.9.1. LA PSICOANÀLISI

- ❖ **Freud** va encunyar el terme **psicoanàlisi** el 1895, a partir del comportament dels pacients i de la resposta d'aquests a la teràpia. Va establir una teoria sobre la naturalesa de la ment (la **psique**) i l'**inconscient**, la part de la ment en la qual l'ésser humà conserva records i pensaments ocults o reprimits.
- ❖ Segons **Freud**, l'art, la cultura i les normes socials procedeixen de la **sublimació** d'aquestes energies instintives, idees que recull en *Més enllà del principi de plaer* (1920). La **sublimació** és la reorientació dels impulsos instintius cap a comportaments no instintius.
- ❖ Freud va analitzar la vida i obra de Leonardo da Vinci i va situar alguns aspectes formals de les obres de l'artista en el context de les relacions familiars.



1.6.3.9.2. SURREALISME I PSICOANÀLISI

- ❖ Els conceptes freudians sobre els somnis, les fantasies, les neurosis i els feticxes es van convertir en aspectes bàsics de les representacions i els debats **surrealistes**.
- ❖ Els artistes surrealistes van situar l'altre femení en relació amb els conceptes freudians de l'inconscient i del que és estrany.
- ❖ Creien que era possible produir un art que visualitzara el funcionament de l'inconscient. **Masson** creia que la pintura automàtica podia ser guiada per l'inconscient. **Salvador Dalí** (1904-1989) i Magritte també van incorporar temes freudians en la seua obra.



Dona dorment, cavall, lleó invisible, Salvador Dalí, 1930. Oli sobre llenç 56x 44 cm. Fundació Salvador Dalí i Gala.



1.6.4. SEGLE XXI: QUANTES HISTÒRIES DE L'ART? PERSPECTIVES ACTUALS



1.6.4. SEGLE XXI: QUANTES HISTÒRIES DE L'ART? PERSPECTIVES ACTUALS

ESTUDIS DE GÈNERE

Anys setanta, amb el moviment feminista.

Linda Nochlin, **Rozsika** Parker, **Griselda** Pollock,
Witney Chadwick / **Estrella** de Diego, **Patricia** Mayayo.

- ❖ Paper reivindicatiu, transformació de la historiografia i de les mentalitats.
- ❖ Objectes d'estudi:
- ❖ Art produït per dones i LGTBI.
- ❖ Representacions i visualitat de les dones en l'art.
- ❖ Relacions de poder entre gèneres.
- ❖ Identitat sexual i manifestacions plàstiques.
- ❖ Rols i prototips.

CULTURA VISUAL

A partir dels anys noranta, popularització dels mitjans de comunicació de masses i gir visual.

- ❖ Deriven de la semitònica com dels estudis culturals: sociologia i antropologia.
- ❖ La imatge substitueix l'obra d'art.
- ❖ Dissolució entre alta i baixa cultura.
- ❖ Walter Mitchell

1.6.4. SEGLE XXI: QUANTES HISTÒRIES DE L'ART? PERSPECTIVES ACTUALS

- ❖ Els enfocaments contemporanis de la història de l'art reconeixen la seua **pluralitat, l'existència de diverses històries de l'art**, més que una tradició historicoartística única i nuclear. Aquestes perspectives sorgeixen d'uns **valors i unes actituds polítiques i socials diferents** a la fi de la dècada dels seixanta, amb la revolta estudiantil, la guerra del Vietnam, el moviment a favor dels drets civils als Estats Units, etc.
- ❖ Una revisió dels **pressupostos** culturals i ideològics a través del moviment d'alliberament de la dona, els *queer studies* i tota la sèrie de moviments antiracistes i anticolonialistes.
- ❖ Es valora el treball de les dones, les qüestions d'identitat de gènere, s'estudien les imatges de cultures no occidentals i termes com geni, exquisit o sublim son reemplaçats per poder, ideologia o disig.
- ❖ La pluralitat va caracteritzar l'obra d'art i els plantejaments d'estudi amb una major consciència de la materialitat de l'art i de la cultura visual com a bé de consum. El nom i la varietat d'objectes, pràctiques i temes que es plantegen mai han estat més abundants ni inclusius.



1.6.4.1. L'HEGEMONIA ESTATUNIDENCA I UN NOU ORDRE

- ❖ El final de la Segona Guerra Mundial → hegemonia nord-americana i soviètica.
- ❖ Els règims totalitaris van utilitzar àmpliament l'art figuratiu i naturalista com a propaganda.
- ❖ Finals dels anys quaranta-cinquanta, **Jackson Pollock (1912-1956)** o **Mark Rothko (1903-1970)** van representar una avantguarda influent de segell nord-americà.
- ❖ Als Estats Units, l'**abstracció** es veia com la manera de reafirmar l'art com a pràctica culturalment independent, una identitat nacional nova i la confirmació de les llibertats democràtiques.
- ❖ A partir dels anys seixanta i setanta, les **pràctiques artístiques basades en la instal·lació, la performance** i altres formes híbrides que es van desenvolupar als Estats Units i a Europa poden ser considerades com una reacció davant d'aquesta abstracció.



Convergence, Jackson Pollock, 1952. Pintura sintètica sobre llenç, 241,9 x 399,1 cm.

Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Estats Units.



1.6.4.2. LA DESMATERIALITZACIÓ DE L'OBJECTE

- ❖ El legat de l'obra de **Duchamp** ha arribat a un **estatut postmodern icònic** perquè aquest opinava que qualsevol artista havia de decidir el que era l'art.
- ❖ **Duchamp** també va trastocar les **presumpcions estètiques** i la **idea d'art basat en l'objecte** i el seu «**valor institucionalitzat**». La «**desmaterialització de l'objecte artístic**»: les diferents estratègies per a eludir el fetitxisme de l'objecte exposat i per a resistir davant del paper institucional i la política de la galeria, una prioritat fonamental per a molts artistes nord-americans i europeus des de les dècades de 1960 i 1970.

Roda de bicicleta, Marcel Duchamp, 1913. Escultura,
129.5 x 63.5 x 41.9 cm. MoMA, Nova York, Estats Units.



1.6.4.2. FEMINISME I HISTÒRIA DE L'ART

- ❖ Des de la dècada dels setanta, les historiadores de l'art feministes han posat en dubte les formulacions tradicionals de la història de l'art i han explorat enfocaments radicals del gènere en l'art.
- ❖ L'assaig de **Linda Nochlin**, *Why Have There Been no Great Women Artists?* (1971), i l'exposició de 1976, *Women Artists 1550-1950*, celebrada a Los Angeles County Museum of Art, es van proposar tornar a **avaluar la posició de les dones artistes en la història de l'art occidental**.
- ❖ **Germaine Greer**, a *La cursa d'obstacles* (1979).
- ❖ **Nochlin** va **analitzar les causes** perquè les dones artistes s'havien vist marginades. Va revelar que les institucions artístiques i d'educació havien exclòs les dones, fet que va reforçar la percepció que les dones artistes eren inferiors als homes.

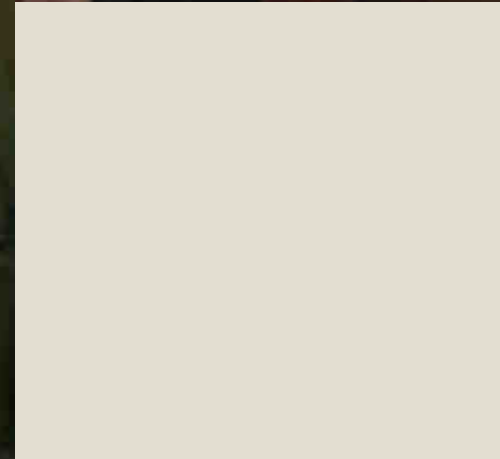
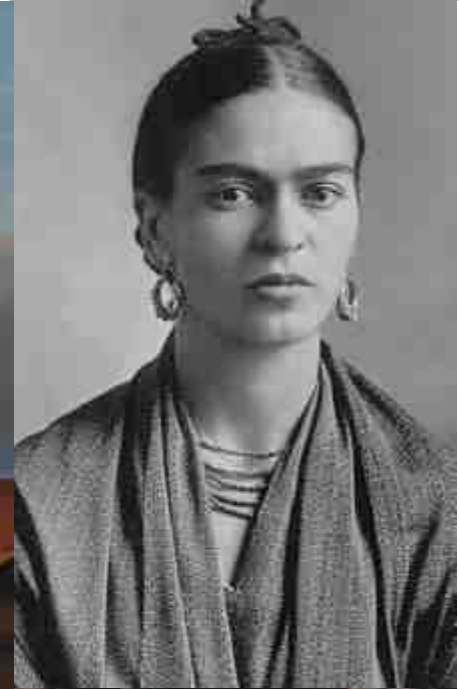
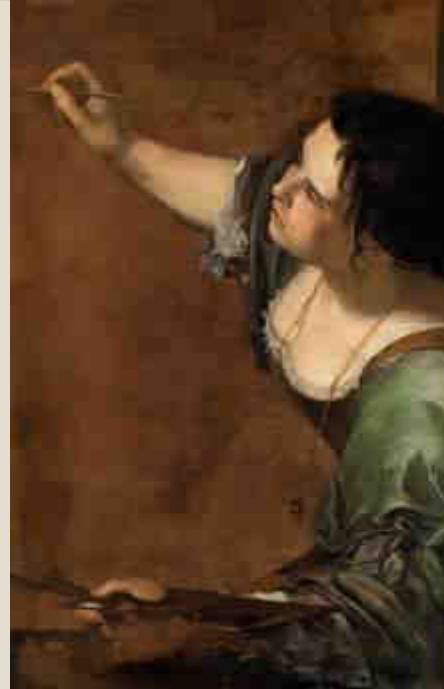


Linda Nochlin (1931-2017)



1.6.4.2. FEMINISME I HISTÒRIA DE L'ART

- ❖ Aquesta 1a generació d'historiadors de l'art feministes tracten **d'esbrinar la raó per la qual el cànon està exclusivament compost per treballs fets per homes.**
- ❖ Van assenyalar el gran nom de dones que **havien fet obres d'art** al llarg de la història i van proposar que el **cànon s'ampliara** per a incorporar-les, però mantindre-les.
- ❖ Han manifestat el volum i la varietat d'art fet per dones, tradicionalment, ignorat per la història de l'art.



1.6.4.2. FEMINISME I HISTÒRIA DE L'ART

- ❖ En la dècada dels huitanta, **Rozsika Parker i Griselda Pollock** van defensar una revisió de les estructures patriarcals que conduïen a la subordinació de les dones.
- ❖ Van posar en relleu com el **cànon** estableix pressupostos profunds sobre **diferències de gènere**, i no simples anomalies superficials sobre la inclusió d'uns artistes o altres.
- ❖ **L'art com un mitjà per a estereotipar els rols de gènere** a través d'unes representacions marcades que caracteritzaven la diferència segons principis d'oposicions binàries. Allò femení construït en oposició a allò masculí; d'acord amb els termes de sistema patriarcal dominant.
- ❖ Demostraren que el cànon s'assenta sobre la base de diferenciació de gènere i que no és possible incloure-hi el treball de les dones sense una profunda transformació de les vies de reflexió sobre l'art i els valors d'aquest.



Griselda Pollock (1949-)



Rozsika Parker (1945-2010)

MESTRES ANTIGUES. DONES, ART I IDEOLOGIA

Linda Nochlin, precursora dels estudis feministes, va afirmar que no hi ha hagut grans dones artistes perquè les institucions socials i les actituds limitaven les dones i els negaven l'accés a formes bàsiques d'instrucció artística, en espais de vida submisos i domèstics.

❖ No només n'hi ha prou de demostrar que hi ha hagut dones artistes, per a rescatar-ne els noms i obres en totes les èpoques, sinó que hem de tindre en compte l'impacte negatiu de la discriminació social i conèixer les formes específiques en què les dones han fet art, malgrat les restriccions i els factors com el sexe i la classe.

❖ La consideració de la història de les dones com una batalla progressiva contra els grans obstacles suposa reafirmar inconscientment les normes masculines establertes com la norma adequada. Si la història de les dones es limita a oposar-se a les normes històriques dels homes, tendiran a ser marginades, excloses dels processos històrics dels que són una part indissoluble tots dos.

❖ Cal un desafiament radical dels procediments normatius, les premisses implícites, el sistema de valors i el llenguatge ideològic que constitueixen la disciplina en manifestacions acadèmiques, museístiques o populars.

MESTRES ANTIGUES. DONES, ART I IDEOLOGIA

- ❖ **R. Parker i G. Pollock**, basades en models crítics de la desconstrucció, la teoria del discurs i el psicoanàlisi, assenyalen que ocultar la història de les dones no era producte de prejudicis passats, sinó un conseqüència de com la història de l'art i els museus havien construït les seues narratives.
- ❖ El discurs eurocèntric, patriarcal i racista es reserva el dret d'escollir qui i què mereix ser estudiat, preservat, exposat (criteris de valor selectius, suposadament obvis i neutres). Els estudis feministes modifiquen l'imaginari històric-artístic per a basar-lo en la premissa bàsica de la inclusió (art sempre elaborat per molts col·lectius que constitueixen la comunitat humana).
- ❖ El feminisme desafia les nocions canonitzades de normativitat occidental, masculina, blanca i heterosexual, tot i que qualsevol intent de crítica siga condemnat a l'alteritat (a partir de la raça, la classe, la sexualitat o la situació geopolítica).
- ❖ **L'objectiu** de les autores és **analitzar les relacions entre la dona, l'art i la ideologia**, criticant totes les formes d'exclusió social i desafiant la disciplina en el nucli ideològic. Tot a favor d'aconseguir un nou marc teòric per a entendre la rellevància de la diferència sexual en la cultura.
- ❖ Analitzen la pràctica de les dones artistes per a descobrir com van gestionar la peculiar posició que tenien, les condicions per a fer les arts (històricament diferents) i inscrites en situacions complexes i ambivalents, susceptibles de transformació, en els diferents actes de representació i autorepresentació (històricament concrets) i que van ser capaces de fer art malgrat aquesta diferència.

MESTRES ANTIGUES. DONES, ART I IDEOLOGIA

Distinció entre *History of Arts* (objecte d'estudi) i *Art History* (disciplina). La disciplina no és neutral/objectiva, sinó una pràctica ideològica, una manera particular de veure i interpretar, en la qual les creences i els prejudicis de la societat es reproduïen inconscientment configurant i limitant una imatge de la història de les arts.

❖ La història de l'art encarna valors que privilegien l'individu creatiu amb nom i cognoms i certes formes de creativitat (el geni) a través del **discurs** (segons **M. Foucault**, grups d'afirmacions, patrons de pensament, pràctiques pedagògiques i maneres de pensar respecte al camp i objecte d'estudi establert pels historiadors de l'art).

❖ Les interpretacions dels discursos textuais de la història de l'art van mostrar la selecció i el privilegi d'un art fet pels homes i per als homes.

❖ **Llenguatge**: artista = privilegi de la masculinitat i sinònim de creativitat. Terme privilegiat i suposadament universal, artista (raça blanca, masculí, heterosexual) enfront d'artista dona/queer/negra/negra. Qualificar-lo amb un adjectiu ho converteix en una cosa parcial i inferior.

❖ El lloc de la dona en la història de l'art es distorsiona en un estereotip femení: com a categoria, la feminitat com a imatge negativa, de manera que qualsevol artista dona o les seues obres funcionen com l'alteritat, una barrera negativa. El que és masculí, en canvi, es valora sense necessitat d'anomenar-ho explícitament, es presenta de manera neutral com a art i artista. El vincle entre masculinitat i creativitat que es nega a l'art i feminitat, i l'art i les cultures i produccions no europees.

MESTRES ANTIGUES. DONES, ART I IDEOLOGIA

Interpretacions modelades per la ideologia, per maneres de veure i ser que semblen normals a l'interpret, però que són producte de condicions socials com la classe, la raça, el gènere, la situació geopolítica, la sexualitat, la capacitat educativa i l'expectativa. Per exemple, centrar-se excessivament en la vida privada (biografia) de l'artista femenina en detriment d'estudis seriosos de les seues obres. La segona onada de feminisme va enfrontar el sexisme ideològic en la cultura visual contemporània: veure amb el biaix de gènere (masculí) i el que es mostra per ser vist (femení). Exemple: la dona com a cos sexualitzat.

Obrir els canons a factors socials, institucionals i culturals que marquen la diferència (classe, raça, gènere o sexualitat) i constitueixen fonaments d'exclusió de l'accés a l'art i el reconeixement dins del canó artístic.

- ❖ Cal una investigació model i una anàlisi històrica artística per a veure què han fet les dones dins i amb l'art.

- ❖ Considerar les obres i aportacions no veient-les com a artistes femenines o mestres antigues femenines sinó com a artistes (dones), reconeixent la situació de cada artista: el seu lloc en una generació i en un entorn geogràfic, però també en cossos i ments que viuen en mons amb biaixos de gènere i canvis culturals i que els afronten des de posicions concretes.

- ❖ **Parker i Pollock** descobreixen que les dones fan obres gràcies i també malgrat les situacions específiques com a dones en circumstàncies històriques.

1.6.4.2. FEMINISME I HISTÒRIA DE L'ART

- ❖ A les **posicions binàries** home/dona els corresponen **valors binaris** – per exemple: agressiu/submisa, racional/intuïtiva, dur/tou, art/artesania, poderós/feble– que poden identificar-se en les obres d'art.
- ❖ En *Adam i Eva*, de Cranach (1526) els personatges presenten atributs físics diferents.
- ❖ Les banyes del cérvol que envolten l'entrecreix d'Adam li ressalten els genitals i afirmen la masculinitat.
- ❖ La imatge representa Eva, la dona, com la pecadora-seductora i Adam, com l'innocent seduït.
- ❖ Les metàfores cristianes tradicionals associen la feminitat amb la temptació, la debilitat i el mal, i la masculinitat, amb la dignitat moral de la innocència i la bondat.

Adam i Eva, Lucas Cranach el Vell (1472-1553), 1526. Oli sobre fusta d'auró, 117 cm x 80 cm. Institut d'Art de Courtauld.



1.6.4.2.1. GÈNERE, ESTATUS I PODER

- ❖ La representació de les diferències de gènere revela relacions de poder inherents.
- ❖ La composició marca una divisió entre homes i dones.
- ❖ Els homes **actius** pronuncien el jurament separats de les **passives** dones de la dreta. El contrast en la **posició** dels cossos, l'aspecte físic, l'abillament, el color i les tonalitats reforcen les correspondències i les oposicions de gènere.
- ❖ La **il·luminació** de les germanes reforça la dinàmica de les diferències de gènere. Els atributs subratllen el caràcter subordinat i secundari del seu rol. El poder el tenen els personatges masculins.



1.6.4.2.1. GÈNERE, ESTATUS I PODER

Rigorós/a	Lànguid/a
Esforçat/da	Derrotat/da
Musculós/a	Flàccid/a
Bronzejat/da	Pàl·lid/a
Fort/a	Feble
Poderós/a	Impotent
Dur/a	Tou/va
Policrom/a	Monocrom/a
Colors vius	Colors sufocats
Brillant	Apagat/a



1.6.4.2.1. GÈNERE, ESTATUS I PODER

MASCULINITAT	FEMENINITAT
Rigorós/a	Lànguid/a
Esforçat/da	Derrotat/da
Musculós/a	Flàccid/a
Bronzejat/da	Pàl·lid/a
Fort/a	Feble
Poderós/a	Impotent
Dur/a	Tou/va
Policrom/A	Monocrom/a
Colors vius	Colors sufocats
Brillant	Apagat/a



1.6.4.2.3. LA MIRADA I EL PLAER DE MIRAR

- ❖ Els estudis de gènere també han tractat la relació entre la **imatge, qui la crea i qui la contempla**.
- ❖ **Laura Mulvey (1975)** va ser la primera a explicar com, amb la mirada, construïm valors de gènere i reforcem el patriarcat.
- ❖ També s'han explorat les interaccions entre la mirada de la persona que contempla l'obra, la del subjecte representat i la de l'artista.
- ❖ **Una obra ja no és independent de qui la contempla**, sinó que s'entén en el context de l'experiència visual del seu públic.
- ❖ Mulvey vincula el plaer de la mirada masculina amb la **cosificació** de la dona que estimula el plaer de la fantasia eròtica i la **identificació de l'espectador home amb el protagonista** masculí, que experimenta el poder.



1.6.4.2.2. CONTEMPLANT LA NUESA

- ❖ La nuesa és fonamental per a l'anàlisi crítica del gènere en el cànon occidental.
- ❖ La nuesa constitueix una **categoria cultural** en què el cos és objecte de la mirada.
- ❖ En aquesta obra un organista toca l'instrument mentre contempla la nuesa de la deessa Venus, que està distreta amb un gosset.
- ❖ Una obra **manifestament eròtica**, al·legòrica dels sentits des d'una perspectiva neoplatònica, entenent la vista i l'oïda com a instruments de coneixement de la bellesa.



Venus recreant-se en la Música, Tiziano, cap a 1550. Oli sobre llenç, 138x222,4 cm. Museu Nacional del Prado.

HOME	DONA
Seduït	Seductora
Espectador	Objecte
Enlairat	Implicada
Audiència	Intèrpret

1.6.4.2.4. L'ART FEMINISTA

❖ L'art feminista com a rebuig dels valors artístics patriarcals proposa un nou llenguatge artístic i un sistema de valors centrats en característiques exclusivament femenines, com la vagina o la maternitat.

❖ **Geòrgia O'Keeffe (1887-1986)** utilitza flors per a representar els òrgans sexuals de la dona.



Red Canna, Georgia O'Keeffe, 1924
Oli, 73,7 cm × 45,7 cm.

1.6.4.2.4. L'ART FEMINISTA

- ❖ *El sopar*, 1979, de **Judy Chicago** (n. 1939) presenta una taula de banquet triangular amb seients per a 39 dones protagonistes de la història, posada amb estovalles de delicat brodat i plats decorats amb símbols dels òrgans genitals femenins. Els noms d'altres 999 dones apareixen inscrits en les rajoles de terra.



El sopar, Judy Chicago, 1979. 1463×1463 cm. Museu de Brooklyn, Nova York. Estats Units.

- ❖ L'obra de Chicago expressa un **llenguatge visual alternatiu** en el qual, per exemple, s'utilitza el triangle (símbol del clítoris) i inclou modalitats artístiques que tradicionalment s'associen amb les dones, per exemple, el brodat i celebra els èxits de les dones.



1.6.4.2.4. L'ART FEMINISTA

❖ Les *Guerrilla Girls* són un grup anònim fundat el 1995 que porten màscares de guerrilleres en públic i presenten unes obres d'art que sovint són cartells, fotografies o *performances* que qüestionen directament i desafien els valors tradicionals de l'home blanc a la creació artística i en l'exhibició de manifestacions artístiques.

❖ Es presenten a si mateixes com a venjadors emmascarades del feminisme que revelen el sexisme, el racisme i la corrupció en la política, l'art, el cinema i la cultura pop.



1.6.4.2.4. L'ART FEMINISTA



Estàtua de Medusa decapitant Perseu, Luciano Garbati, 2020. Tribunal de Justícia de Nova York.
Homenatge al moviment #MeToo, col·locada fora del tribunal on Harvey Weinstein va ser sentenciat.

1.6.4.3. SEXE I REPRESENTACIONS DE GÈNERE: ELS *QUEER STUDIES*

- ❖ Els **estudis de gènere** incorporen totes les perspectives sobre la identitat de gènere (feminitat i masculinitat).
- ❖ **Sexe:** tradicionalment determinat per característiques biològiques i físiques. Les categories sexuals són la masculina i la femenina.
- ❖ **Gènere:** categoria determinada socialment i cultural. Les categories masculí i femení estan relacionades amb una sèrie de característiques que s'utilitzen per tipificar el gènere i que varien en funció de les diferents cultures, períodes i societats.
- ❖ La **teoria *queer***, nascuda en la dècada dels noranta, va estudiar manifestacions artístiques amb perspectives més diverses sexuals i emocionals de l'ésser humà. Els *queers studies* col·laboren amb el feminisme a desemmascarar les ficcions sobre identitat de gènere assumida per la tradició canònica.
- ❖ Els historiadors de l'art que parteixen dels *queer studies* han insistit en la teoria de **Pollock** per a demostrar que la història de l'art convencional ha assumit **maneres de mirar exclusivament heterosexuals**.



1.6.4.3. SEXE I REPRESENTACIONS DE GÈNERE: ELS *QUEER STUDIES*

- ❖ Judith Butler (n. 1956), en *El gènere en disputa: el feminisme i la subversió de la identitat en el gènere* analitza les interdependències en la construcció del sexe, el gènere, la identitat sexual i el cos, qüestionant la idea que el gènere és la interpretació cultural del sexe.
- ❖ Estudia el concepte de **performativitat** amb l'objectiu de desentranyar les teories que expliquen les creacions d'una dinàmica de poder heterosexual (masculina o femenina) que margina les identitats divergents.
- ❖ En *Cossos que importen: sobre els límits materials i discursius del sexe* (1993), Butler analitza amb més profunditat la construcció del cos que té assignat un gènere.
- ❖ En *Desfer el gènere* (2004), torna a abordar la identitat de gènere i la sexualitat en el context dels nous avanços relacionats amb el transgènere, la transsexualitat i la intersexualitat i amb l'aparició de la teoria *queer*.



1.6.4.3. SEXE I REPRESENTACIONS DE GÈNERE: ELS *QUEER STUDIES*

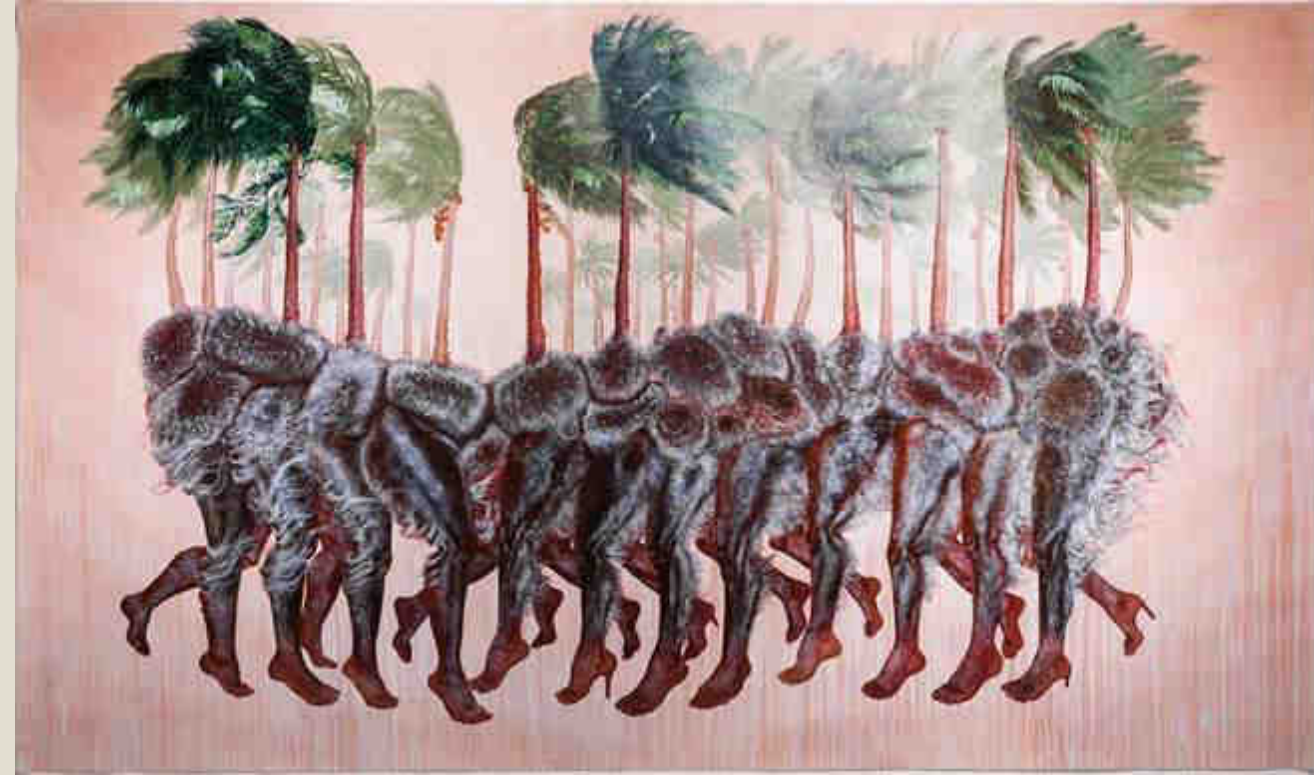
- ❖ **Jenny Saville (n. 1970)**, a través de l'obra *Passatge*, se centra en la idea del gènere flotant mostrant genitals masculins i pits.
- ❖ Podem dir que *Passatge* és un nu? No hi ha molts elements que suggerisquen que l'obra haja estat pintada per a una mirada específica d'un gènere concret.
- ❖ El cos transsexual nega els marcadors visuals tradicionals de les diferències de gènere i posa en dubte les oposicions binàries que s'inscriuen en aquestes.
- ❖ L'obra no expressa les diferències de gènere, sinó que explora la pròpia inestabilitat del gènere.
- ❖ Amb aquestes obres, Saville qüestiona l'elevació del cos humà a un determinat estatus en l'art i planteja dubtes sobre les interpretacions convencionals de la nuesa en el context de la mirada masculina com a exponent d'una societat patriarcal.

Passatge, Jenny Saville, 2004
Oli sobre tela, 336x290 cm, Saatchi Gallery, Londres.



1.6.4.4. POSTCOLONIALISME

- ❖ **Globalització:** conjunt de connexions i interaccions cada vegada més estretes a tot el món, que són possibles gràcies als avanços tecnològics i econòmics.
- ❖ **Postcolonialisme:** anàlisi de l'hegemonia colonial occidental passada i present, amb vista a un futur ètic i equitatiu.
- ❖ Els estudis postcolonials analitzen les relacions, els temes, les tensions i els problemes dels pobles que tracten d'afirmar la seua identitat i ser reconeguts.
- ❖ Reconéixer les perspectives de diferents pobles, comunitats locals i indígenes.
- ❖ Hi ha molts factors que emmarquen aquestes perspectives múltiples i diferents (ètnia, classe, gènere, identitat, tradició, modernitat, història i lloc), s'orienten a aconseguir un tracte equitatiu o la seguretat i l'autonomia econòmiques.



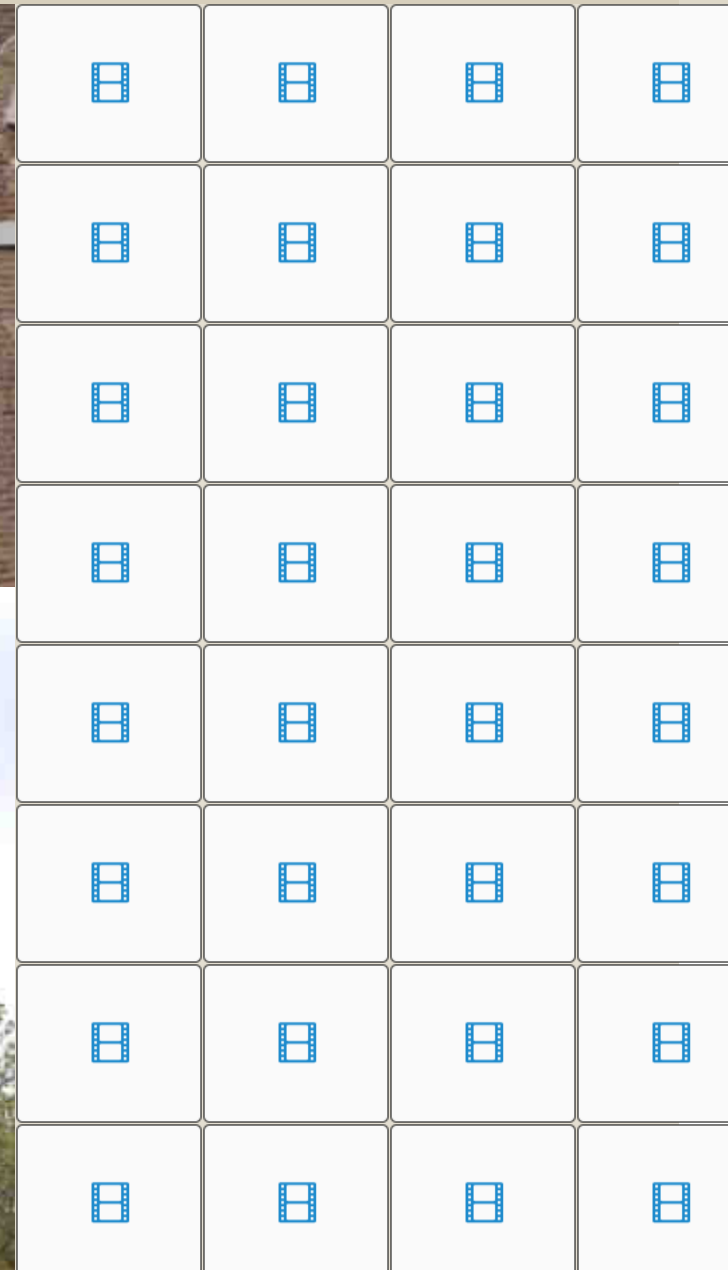
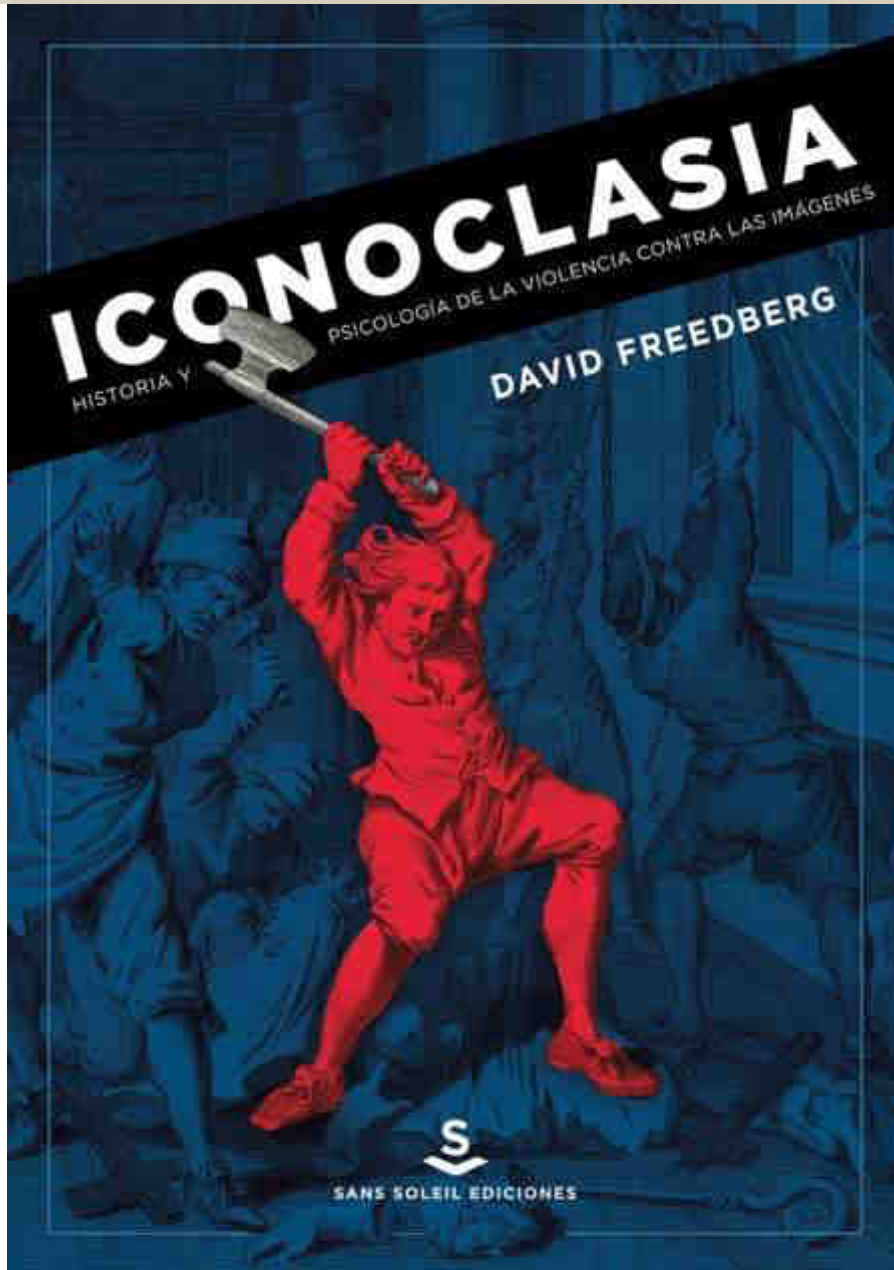
How to slip out of your body quietly, Firelei Báez, 2018
Acrílic i oli sobre paper. Col·lecció d'Alyssa i Gregory Shannon,
Houston, Estats Units.

1.6.4.4. POSTCOLONIALISME

- ❖ **Henry Louis Gates (1950)** proposa descentralitzar les humanitats i investigar més enllà dels estàndards de l'home blanc eurocèntric.
- ❖ Els historiadors de l'art han de treballar des d'una **perspectiva multicultural** i **qüestionar-se els models acceptats de progrés, desenvolupament i influències de les obres d'art convencionals**.
- ❖ **Matisar el desequilibri entre l'art i la cultura occidental i la no occidental** per a modificar o eliminar les definicions sobre qualitat, bellesa i rellevància.
- ❖ **Reparar el biaix de les empreses colonials i imperials europees occidentals i nord-americanes i aconseguir un estatus d'igualtat en el món.**
- ❖ D'aquesta manera, la història de l'art, tal com l'entenem ara, desapareixeria substituïda per noves vies de coneixement que reflectirien les demandes de més veus i més cultures.



1.6.4.4. POSTCOLONIALISME I ICONOCLÀSTIA



1.6.4.4.1. ELS ESTUDIS POSTCOLONIALS

- ❖ Quan s'han acceptat objectes de cultures no occidentals és perquè artistes occidentals se n'han apropiat.
- ❖ Quan analitzem obres no occidentals hi projectem criteris estètics i d'interpretació purament occidentals, molt allunyats dels veritables objectius i significats de l'obra en la pròpia cultura.
- ❖ Ex. **l'ideal de bellesa** basada en criteris exclusivament occidentals i que necessàriament hauria de trencar-se com a pas previ a la inclusió d'obres no occidentals.
- ❖ Hi ha també prejudicis occidentals que projectem les fantasies sexuals dels occidentals sobre les cultures exòtiques.
- ❖ **La història de l'art postcolonial tracta de trencar amb aquesta visió eurocèntrica de l'art.**



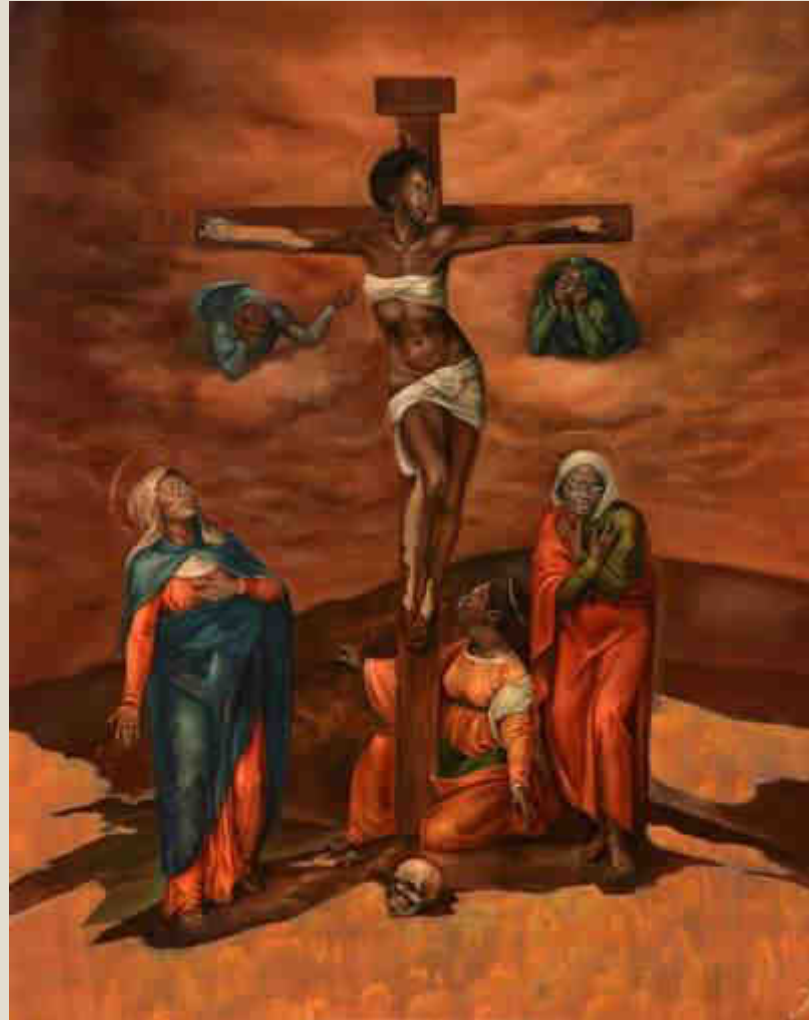
1.6.4.4.2. HARMONIA ROSALES (1984) AFROCUBANA AMERICANA

- ❖ **Subvertint l'eurocentrisme blanc:**
- ❖ **Harmonia Rosales (1984)** és una artista afrocubana nord-americana de Chicago. Pels pares adquireix un interès per les arts visuals. Va assistir a Glenville State College, a Virgínia Occidental. La família, molt tradicional, defenia la necessitat d'un home que li donara suport. Quan va créixer, es va casar i va tindre una filla. Després d'adonar-se que la relació no funcionaria, es va divorciar i es va quedar pràcticament sense res.



1.6.4.4.2. HARMONIA ROSALES (1984) AFROCUBANA AMERICANA

- ❖ Rosales treballa **reinterpretant** les obres mestres del Renaixement, reemplaçant amb heroïnes negres els subjectes principals de la pintura.
- ❖ L'autora explica que la idea d'un home blanc eurocèntric que domina el cel és tot el que la gent veu i és el que tots creixen veient fins que s'assigna un gran valor sobre aquestes concepcions. Aquesta qüestió la va fer sentir exclosa del món de l'art dominat per la visió eurocèntrica.
- ❖ Rosales assenyala que amb la seua obra espera ser capaç de donar poder a les dones negres amb «obres d'art que reflectisquen la seua bellesa, que ha estat ignorada durant tant de temps».



1.6.4.4.2. HARMONIA ROSALES (1984-) AFROCUBANA AMERICANA

B.I.T.C.H.

Black Imaginary To Counter Hegemony (2017)

- ❖ *La creació de Déu* va rebre moltes reaccions negatives i els crítics van arribar a qualificar-la de «vergonya, repugnant i apropiació cultural».
- ❖ Aquesta imatge va ser creada per a mostrar que els subjectes blancs són l'estàndard en l'art clàssic i desafia l'espectador a considerar per què aquesta pràctica és comunament acceptada.



1.6.4.4.2. HARMONIA ROSALES (1984-) AFRO-CUBANA AMERICANA

B.I.T.C.H.

Black Imaginary To Counter Hegemony (2017)

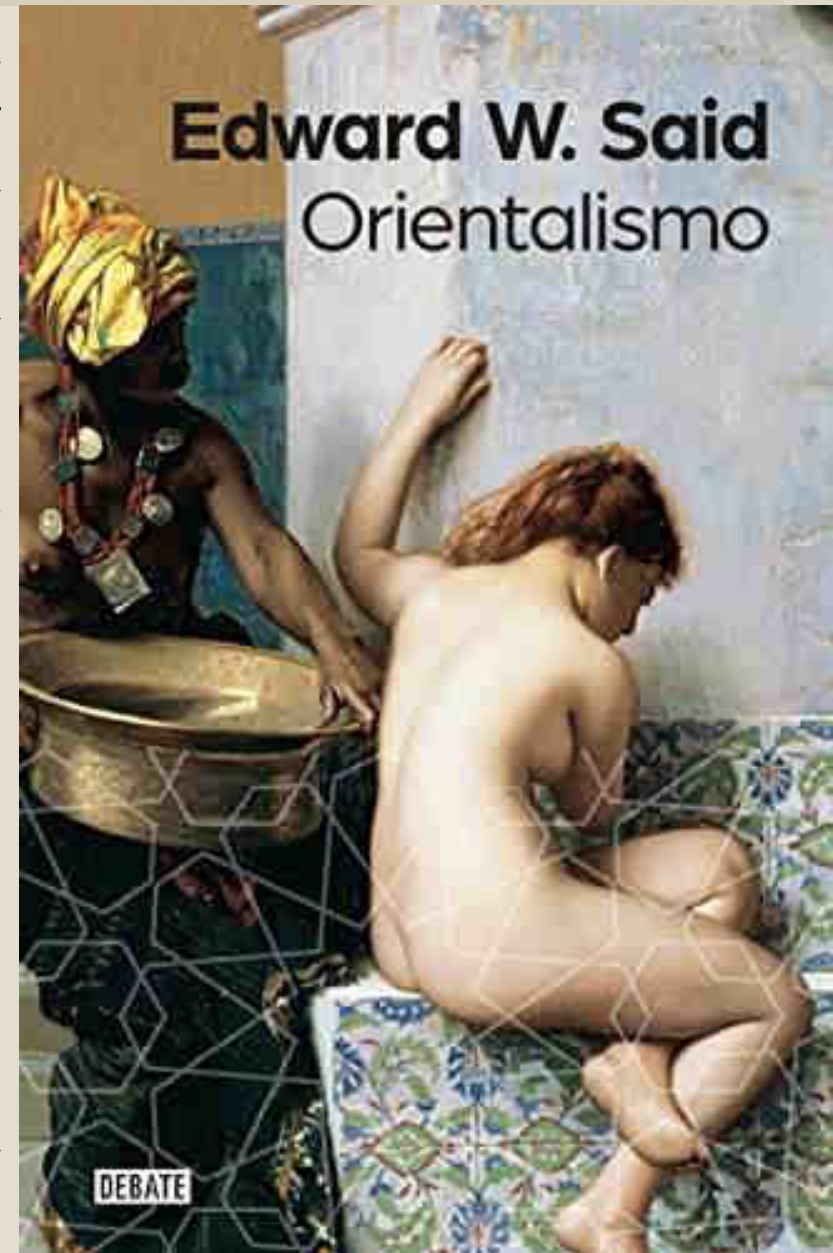
❖ *El naixement d'Oshun*

- ❖ Rosales diu: «Tradicionalment, veiem Venus com una bella dona de cabell solt. El meu cabell mai ha fluit, així que em pregunte per què se suposa que aquest és un quadre de la dona més bella del món».
- ❖ Aquesta pintura està feta per a mostrar la bellesa en la imperfecció com el vitiligen, una condició de la pell. També diu que va crear aquest treball pensant en la seua filla per a mostrar-li que les dones negres i el cabell natural són vàlids igualment.



1.6.4.4.3. L'ORIENTALISME

- ❖ **Edward Said (1935-2003)** en *Orientalisme* (1978) explica com Europa occidental va construir el concepte d'Orient (l'Est, l'altre) per a consolidar l'autopercepció i zona d'influència i la idea que «la civilització occidental era el pinacle del desenvolupament històric. Definint Orient, els europeus occidentals creaven un "altre" homogeni que estava subordinat i era controlat per les potències occidentals».
- ❖ La visió predominant sobre l'art no occidental en el pensament europeu occidental ha estat la d'un «altre» exòtic; una fascinació per les formes no europees, uns pobles, unes vides i uns paisatges imaginaris i fantàstics. Les estructures colonials i imperials van sostenir l'hegemonia occidental en tots els aspectes de la cultura.
- ❖ La mirada occidental ha tractat de subsumir i de racionalitzar cultures visuals que no familiars per a l'art occidental. Segons Said, en la mesura que Orient és una fabricació, un mite, de creació europea i més tard nord-americà, els escriptors, historiadors, economistes i administradors occidentals s'han construït a una percepció d'Occident basada en la seua existència, una percepció de superioritat i de dominació.



1.6.4.4.3. L'ORIENTALISME

- ❖ Els artistes es van inspirar en les seues trobades directes amb Orient i les van representar com una cosa exòtica però també inferior.
- ❖ **William Holman Hunt** (1827-1910), en aquest quadre representa un viatger vestit a la manera occidental, amb barret de copa, que en la part inferior dreta de la imatge discuteix amb un venedor ambulant local mentre que el jove i la jove del primer terme protagonitzen una escena de festeig.
- ❖ L'occidental està damunt d'un ase, que el situa en una posició de poder, però la naturalesa del mitjà de transport simbolitza les dificultats per a viatjar per la regió. El xic del primer terme mira amb entusiasme la xica; tracta d'alçar-se, però ella s'hi resisteix, tot i que la posició dels peus indica que gaudeix relaxadament de l'atenció d'ell.
- ❖ Tot i que la parella està ostensiblement abillada amb robes orientals, la implicació de l'acció és un constructe occidental. L'ociositat del xic, la fascinació pel vel, l'aquiescència de la jove i l'exòtic escenari caracteritzen l'altre oriental com mandrós, provocador sexual, exòtic i alié. En canvi, el viatger occidental aporta la perspectiva de la civilització a aquest món.

Escena de carrer al Caire: el seguici de fabricant de fanalets, William Holman Hunt (1827-1910), c. 1854-1860. Oli sobre tela, Museu i Galeria d'Art de Birmingham.





1.6.5. LA POSTMODERNITAT I LES POSTMODERNITATS

1.6.5.1. POSTMODERNITAT I POSTMODERNITATS

- ❖ El terme **postmodernitat** s'ha utilitzat per a caracteritzar l'actual període social, econòmic i històric.
- ❖ *La modernitat líquida*, **Z. Bauman** (1999), el concepte de «liquiditat» representa una nova fase de la història humana.
- ❖ Un dels àmbits més afectats per la modernitat líquida és el **laboral** i la dependència de les regles incertes del mercat, també la recerca de la **identitat** a causa de la fugacitat dels valors actuals. Aquesta identitat es construeix en fonaments febles, causant fragilitat i desarrelament en les persones.
- ❖ Una societat de consum i la idea d'«usar i tirar» que ens ha atorgat el consumisme es desplaça a les relacions. La por a aprofundir per perdre poder d'elecció lliga les persones, que cada dia es troben més soles.
- ❖ L'art postmodern també fa referència a tota una gamma de pràctiques estètiques, incloent-hi l'ús de les instal·lacions i la *performance*, els mitjans basats en la lent, el vídeo i el *land art*, que van sorgir a partir de la dècada dels seixanta.



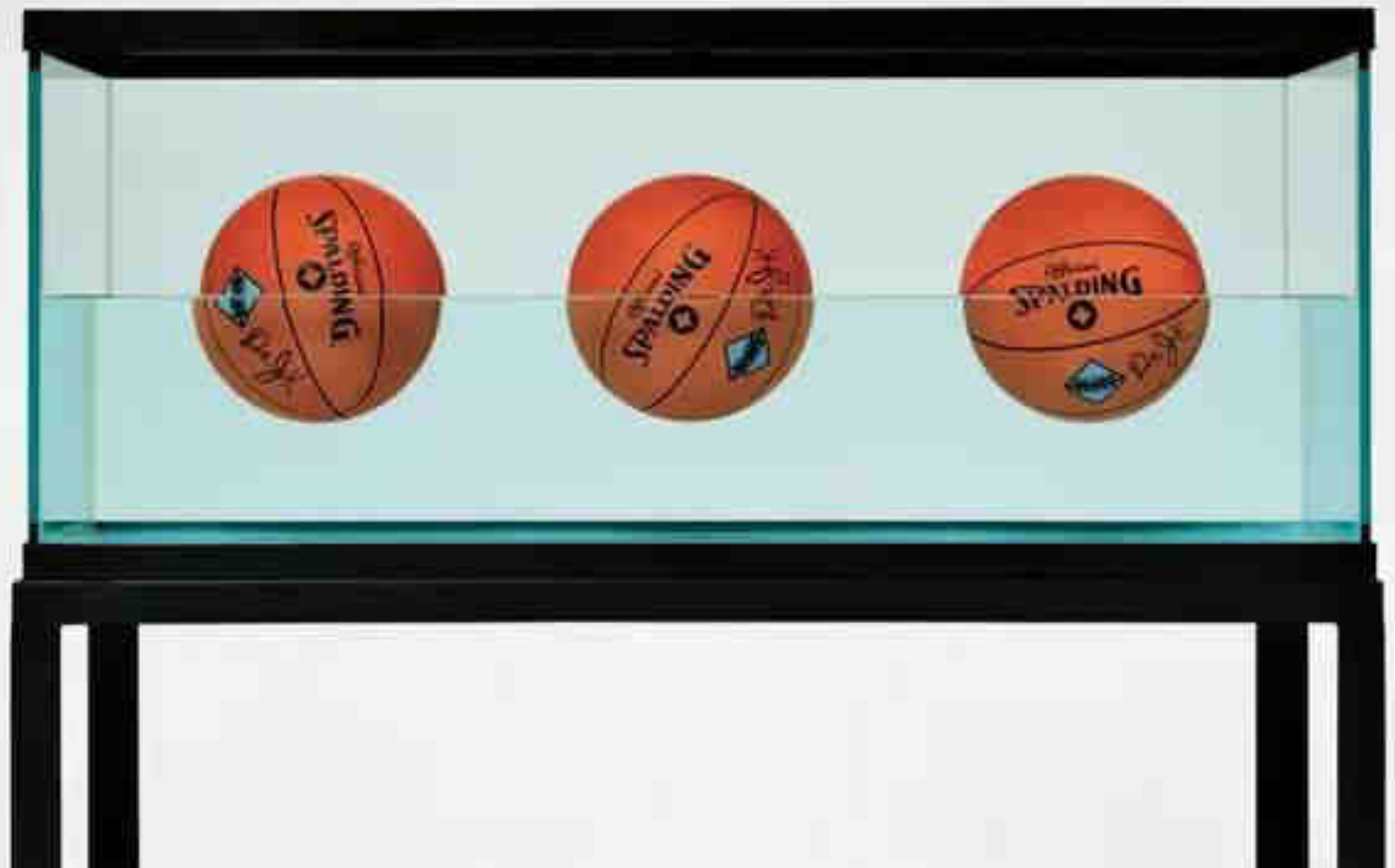
1.6.5.2. LYOTARD I LA MORT DE LES "GRANS NARRATIVES"

- ❖ En *La condició postmoderna* (1979), el filòsof i teòric francès **Jean-François Lyotard** afirmava que les diverses promeses que havien fet les ideologies comunista, liberal, democràtica i socialista havien estat il·lusòries. Basades en els ideals cívics progressistes de la Il·lustració, aquestes influents interpretacions del món «metanarratives» o «grans narratives» senzillament no s'havien complert.
- ❖ Les aspiracions a una política progressista s'havien vist substituïdes per un **escepticisme** i una desconfiança generalitzats davant de qualsevol gran teoria política i a la promeses d'aquesta.
- ❖ Lyotard va proposar la idea de la *différend* (la diferència), com un argument a favor del **relativisme cultural** i de l'absència de veritats absolutes.



1.6.4.3. L'ART COM A BÉ DE CONSUM I COM A CONCEPTE

- ❖ *Peixera amb tres pilotes en equilibri total*, 1985, de Jeff Koons, pensem en com podríem descriure el que veiem i com podríem analitzar aquesta obra que il·lustra la postmodernitat.
- ❖ No hi ha necessàriament una interpretació correcta. Aquesta obra podria, per tant, interpretar-se al·legòricament, dotada d'un significat, o d'una narrativa que està oculta o és indirecta.



1.6.4.4. ELS ESTUDIS DE CULTURA VISUAL

- ❖ A partir dels noranta, en l'àmbit anglosaxó i alemany.
- ❖ Els **Estudis de Cultura Visual** no es preocupen per l'art (el «fi de la història de l'art»), sinó per les imatges i les seues relacions, des d'una perspectiva molt ampla.
- ❖ G. Boehm, *Was ist ein bild?* (1995) i W. J. T. Mitchell, *What is an image?* (1984)
- ❖ Venen de la semiòtica → Gir lingüístic → Gir visual.
- ❖ El **gir visual** entén la història de l'art com una ciència de la imatge que es preocupa per aquestes en un sentit molt ampli i deixa a banda els artefactes artístics.
- ❖ El **gir visual** analitza també com percebem les imatges i entén les imatges com una gran família de fenòmens interconnectats.



1.6.4.4. ELS ESTUDIS DE CULTURA VISUAL

- ❖ El món ha canviat i la nostra manera d'interpretar-lo, també, perquè ara es basa en imatges.
- ❖ Ara ja no interpretem el món com un text, sinó com una imatge.
- ❖ Les imatges narren com els textos, amb lògica pròpia.
- ❖ Relació amb canvis tecnològics (les imatges digitals).
- ❖ Nous mitjans per a crear, consumir i difondre imatges.
- ❖ G. Didi-Huberman parla de «la imatge com papallona que es posa en diferents mitjans».



1.6.4.4. ELS ESTUDIS DE CULTURA VISUAL

«Les imatges són coses que han sigut marcades amb tots els estigmes de la personalitat i l'animació: exhibeixen cossos tant físics com virtuals; ens parlen, a vegades literalment, a vegades figurativament; o ens tornen la mirada silenciosament mitjançant un abisme infranquejable per al llenguatge.»

Walter Mitchell (2017) *¿Qué quieren las imágenes?* (p. 55)



1.6.4.5. L'ANTROPOLOGIA DE LA IMATGE

L'antropologia de la imatge es preocupa per les relacions dels éssers humans amb les imatges.

H. Belting distingeix entre imatge, mitjà i cos.

Diferencia la imatge de l'entorn natural (la qüestió material que alberga una imatge). El mitjà canvia encara que la imatge siga sempre la mateixa.

Superació de la història de l'art formalista centrada en el mitjà.

❖ Els diferents suports d'una imatge impliquen que hi ha diferents imatges i només les podem veure quan estan presents en un mitjà.

❖ L'antropologia estudia la imatge com una cosa no material.



La només tindria sentit dins del nostre cos a través de la mirada que ho permet.

❖ Estudi del mitjà pel qual es representa una imatge, el cos (el nostre) i la mirada (que activa la imatge i està dins nostre qui li dona vida).

1.6.4.5. L'ANTROPOLOGIA DE LA IMATGE

La imatge que hi ha dins nostre és una qüestió d'imaginació, no de museus o plataformes.

El que ens diferencia dels animals ja no és tant llenguatge com la imaginació.

La imatge no s'entén fora de l'ésser humà, amb la capacitat d'imaginar, la **imaginació** com la capacitat de crear imatges.

Imaginació per A posar en connexió les dos tipus d'imatges, **internes i externes o materials**. El que **separa** les dues imatges és una **construcció artificial o cultural**.

Belting afirma que el lloc de la imatge no és el museu, sinó l'ésser humà.

Per tant, l'objectiu de l'antropologia és la investigació de les imatges com a mitjà per a aprofundir en el coneixement de l'ésser humà.

❖ Un anàlisi cultural i simbòlica de la producció artística en totes les formes.



1.6.4.5. L'ANTROPOLOGIA DE LA IMATGE

Imatge, mitjà, cos: un nou acostament a la iconologia

Iconologia → W. J. T. Mitchell (1986) va utilitzar el terme **imatge, text i ideologia**.

Antropologia de la imatge → **imatge, mitjà i cos**. Enfocament diferent, que no es limita a l'art, per a conèixer l'ampli espectre de significats i propòsits de les imatges.

Mitjà → intermediari, un agent a través del qual es transmeten imatges. No hi ha imatges visibles sense mediació. Les imatges físiques són físiques gràcies als mitjans que utilitzen, les tecnologies actuals superen l'element físic.

Cos → cos performatiu i cos receptor del qual depenen les imatges. Les imatges no existeixen per si soles, sinó que succeeixen, prenen posició (tant si es mouen imatges com si no, es transmeten i es perceben).

Imatge/imatge → representacions internes i externes, o imatges mentals (IM) i físiques (IF), que interactuen en molts nivells diferents inherentment a la pràctica de les imatges en la humanitat. El que es coneix com una imatge està dirigit per la forma en què es transmet el missatge, format en gran part pel medi visual, ja que conté una imatge.

❖ Vivim en una societat exposada al poder dels mitjans de comunicació d'una manera sense precedents. Els mitjans visuals competeixen amb les imatges que transmeten i tendeixen tant a disfressar-se com a reclamar l'atenció principal.

❖ Les imatges, des d'un punt de vista fenomenològic i pragmàtic, succeeixen en la cultura. Les representacions internes i externes o IM/IF, dues cares de la mateixa moneda, que es transmeten per un mitjà. Els mitjans de comunicació canalitzen la nostra percepció i experimentem la imatge i el mitjà com a inseparables.

1.6.4.5. L'ANTROPOLOGIA DE LA IMATGE

No hi ha imatges visibles que ens arriben sense **mediació**, els mitjans són essencials en la conformació i creació d'imatges. El **cos** (cervell), com a mitjà viu, ens fa **percebre, projectar o recordar** imatges i permet que la nostra **imaginació** les censure o les transforme. Les imatges digitals solen dirigir-se a la imaginació dels cossos i a passar el límit de les imatges visuals i imatges virtuals, les imatges vistes i les imatges projectades.

Els mitjans de comunicació utilitzen tècniques simbòliques mitjançant les quals transmeten les imatges i les graven en la memòria col·lectiva. La política de les imatges es basa en la *medialitat* (controlada per les institucions i al servei dels interessos del poder polític).

El **llenguatge**, com a mitjà, transmet l'imaginari verbal quan transforma les paraules en les imatges mentals i el cervell com a mitjà viu que ens fa percebre, projectar o recordar imatges i que també permet a la imaginació censurar-les o transformar-les. Necessitem que el cos els complete amb l'experiència i significat personal. Els éssers humans ens comuniquen amb les imatges com si foren cossos vius, amenitzem els mitjans per experimentar les imatges com a vives. L'animació, com a activitat, descriu millor l'ús de les imatges que la percepció.

❖ El disseny d'imatges va precedir la invenció dels seus respectius mitjans. Les imatges viuen de l'absència del cos, ja siga temporal (espacial) o, en cas de mort, final, reemplacen els cossos dels morts i els mantenen presents i visibles. **Les imatges sempre han implicat vida** (la vida s'hi projecta), mentre que els objectes es consideren morts. La presència es relaciona amb la visibilitat, els cossos estan presents perquè són visibles. La presència icònica converteix el cos en absència visible, la presència d'una absència (imatge).

1.6.4.5. L'ANTROPOLOGIA DE LA IMATGE

La consagració va convertir els objectes en imatges. El vincle entre IM i IF porta a intentar eliminar imatges (iconoclàstia) de l'imaginari col·lectiu, però només és possible destruir els seus mitjans. Les representacions i percepcions interactuen en la política de la imatge.

Som nosaltres els que produïm les imatges, però els mitjans de comunicació tenen èxit perquè canvien la nostra percepció. L'experiència de la imatge digital supera la lògica intrínseca com a eines de tecnologia. Les imatges resideixen en molts mitjans i es resisteixen a la història lineal, ja que no estan subjectes al progrés de la mateixa manera. Poden ser velles, fins i tot quan ressegueixen en els nous mitjans de comunicació.

Les imatges es produeixen entre els cossos i els mitjans de comunicació. Els nostres cossos, basats en una identitat col·lectiva (com a resultat de l'etnicitat, l'educació i un entorn visual particular), controlen el flux d'imatges a través de la projecció de la **memòria, l'atenció o la indiferència**. Els cossos no només perceben des de l'exterior, sinó que també fan i executen imatges. Són mitjans vius que transcendeixen les capacitats dels seus mitjans protèctics.

Els cossos influïts per la història cultural mai deixen d'estar exposats a la mediació a través de l'entorn visual. Els cossos no es poden considerar invariables i no es resisteixen a l'impacte del canvi d'idees en l'experimentació d'aquestes.

IM i IF es fusionen col·locant imatges en l'àmbit de la vida i considerant vius els «mitjans» a través de les seues imatges. Les imatges parlen i es mouen (cinema i televisió). Esperem que les imatges relacionades amb la vida interactuen amb els nostres cossos, percebent, imaginant i somniant.

1.6.4.5. L'ANTROPOLOGIA DE LA IMATGE

Els mitjans de comunicació antics canvien de significat i de funció. Els nous mitjans semblen espills de memòria acabats de polir en els quals sobreviuen imatges del passat.

Es necessita un nou èmfasi en el cos com a mitjà viu, capaç de percebre, recordar i projectar imatges.

Els mitjans visuals com a pròtesi del cos, però també com a reflex del mateix cos.

- ❖ Establir un vincle entre l'art i les imatges, incloent el cos, la percepció, la imaginació...
- ❖ La diferència entre imatge i mitjà emergeix en un context intercultural.
- ❖ El consum massiu actual d'imatges necessita resposta crítica, que al seu torn necessita les nostres idees sobre el treball que les imatges fan sobre nosaltres.
- ❖ Hui dia la tecnologia simula la vida amb imatges en viu. No obstant això, la transformació d'un mitjà en una imatge encara necessita la nostra pròpia participació.
- ❖ Ja no és l'art, sinó la tecnologia la que s'ha apoderat de la mimesi de la vida, la tècnica digital persegueix la mimesi de la nostra pròpia imaginació.
- ❖ Les imatges digitals inspiren imatges mentals.
- ❖ S'anima a les representacions externes i internes a fusionar-se.

BIBLIOGRAFIA

- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none">❖ DANTO, Artur: <i>L'art després del final de l'art</i>, 1997.❖ ELKINS, James (ed.): <i>Art History Versus Aesthetics</i>. Londres i Nova York, 2006.❖ GADAMER, Hans-Georg: <i>L'actualitat de la bellesa</i>, 1977.❖ GOMBRICH, E. H.: <i>Tributers: Interpreters of our Cultural Tradition</i>. Ithaca, Cornell University Press, 1984.❖ GOMBRICH, E. H.: <i>Aby Warburg: An Intellectual Biography</i>. Londres, 1970.❖ GOMBRICH, E. H.: <i>Història de l'art</i>, 1950 (última edició en 1995).❖ GRACIA, Carmen: "El mito de la Historia del Arte". En: <i>Ars Longa</i>, núm. 14-15, 2006, pp. 255-264.❖ GRANT, Pooke i NEWALL, Diana: <i>Arte Básico</i>. Cátedra, Madrid, 2010.❖ HARRIS, Jonathan: <i>Art History: The Key Concepts</i>. Londres i Nova York, 2006.❖ HARRIS, Jonathan: <i>The New Art History: A Critical Introduction</i>. Londres i Nova York, 2001.❖ HAXHAUSEN Charles W. (ed.): <i>The Two Art Histories: The Museum and the University</i>. New Haven, CT, i Londres, 2002. | <ul style="list-style-type: none">❖ HOLY, Michael Ann: <i>Panofsky and the Foundations of Art History</i>. Ithaca i Londres, Cornell University Press, 1984.❖ JIMÉNEZ, José: <i>Teoría del arte</i>, 2002❖ LAFUENTE FERRARI, Enrique: <i>La fundamentación y los problemas de la historia del arte, Introducción a Panofsky</i>. Madrid, Instituto de España, 1985.❖ MURRAY, Chris: <i>Key Writers on Art: From Antiquity to the Nineteenth Century</i>. Londres i Nova York, 2002.❖ MURRAY, Chris: <i>Key Writers on Art: The Twentieth Century</i>. Londres i Nova York, 2003 [trad.: <i>Pensadeors clave sobre el arte: el siglo XX</i>, Madrid, Cátedra, 2006].❖ OLIVERAS, Elena: <i>Estètica; la qüestió de l'art</i>, 2004❖ POLLOCK, Griselda: <i>Vision and Difference: Feminism, Feminity and Histories of Art</i>. Londres i Nova York, 2003 [1998].❖ PREVITALI, Giovanni (ed.): <i>L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo</i>. Roma, Rinnili, 1982.❖ UMBERTO, Eco: <i>Pèetica de l'obra oberta</i>, 1962.❖ WALTER, Benjamin: <i>L'art en l'era de la seua reproductibilitat tècnica</i>, 1936. |
|--|--|



FRAGMENTS DE TEXTOS EXEMPLES

POSITIVISME

L'autor de l'actual història de l'Impressionisme es va inspirar sempre en els principis del gran historiador Fustel de Coulanges: la història no és un art, és una ciència pura. No es tracta de narrar amb gràcia o discutir profundament. Consisteix, com qualsevol altra ciència, a verificar els fets, a analitzar-los, a aproximar-los, a assenyalar la seua unió.

L'única habilitat de l'historiador és extraure dels documents tot el que contenen i no afegir res que no continguin.

El millor historiador és el que es manté més a prop dels textos, que els interpreta amb la màxima precisió, que escriu i, fins i tot, només pensa segons ells.

REWALD, John, «Introducción». En: *Historia del impresionismo*, Barcelona: Seix Barral, 1994, pàg. 10.

FORMALISME

Si (Ribalta) en la seua primera obra de 1615, la *Crucifixió*, mostra la mateixa orientació estilística de son pare [...] encara que, tractada amb més insistència realista i pinzellada més seca, en *Sant Jerònim*, de 1618, i *Sant Joan*, del Prado, sense data, mostra un nou sentit, una pinzellada xicoteta, precisa i filiforme, que limita amb precisió de vora les formes, un modelatge dels draps amb grandesa en la massa i *minutia* a les vores [...]."

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: «Caravaggio y los caravaggistas en la pintura española». En: *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid: Alianza, 1993, pàg. 71.

ICONOGRAFIA-ICONOLOGIA (I)

Vasari ho descriu de la manera següent: “Va fer un quadre de singular bellesa que es va enviar a França, al rei Francesc. En aquest hi havia una Venus nua a qui besava Cupido, i el Plaer (Piacere) era en un costat, de la mateixa manera que el Joc (Ginoco) i altres Cupidos, i a l’altre costat hi havia l’Engany (Frau), els Cels (Gelosia) i altres passions de l’amor”(…).

L’afirmació de Vasari (...) omet la figura del Temps, caracteritzada per les ales i el rellotge de sorra (...) Iconogràficament el quadre mostra els plaers de l’amor, d’una banda, i els seus perills i tortures, de l’altra, de manera que els plaers es mostren com a avantatges fútils i fal·laços, mentre que els perills i les tortures es mostren com a mals grans i reals.

Al grup principal, Cupido hi apareix abraçant Venus qui sosté una poma i una fletxa. Ofereix la poma a l’àvid nen mentre amaga la fletxa, suggerint potser la idea de “dolç però perillós”. A més, l’edat adolescent i el gest més que tendre de Cupido donen un gir força ambigu a aquesta abraçada (...). Cupido gairebé asexual, malgrat que la merla que apareix darrere seu és símbol clàssic de l’amor i que els dos coloms que s’enrotllen als peus signifiquen les “carícies amoroses”. En conclusió, el quadre mostra una imatge de la luxúria més que un grup corrent de Venus abraçant Cupido, corroborat pel fet que Cupido jau agenollat sobre un coixí, un símbol de mandra i luxúria.

A l’esquerra d’aquest delicat grup lasciut apareix el cap d’una dona carregada d’anys arrencant-se desesperadament els cabells. És molt acceptable l’etiqueta de cels que li va donar Vasari. A la dreta hi ha un *putti* vessant soses que porta al peu esquerre un braçalet amb cascavells, un adorn o amulet que es troba sovint en l’art clàssic, especialment en l’hel·lenístic (...). Termes de Vasari de *plaer* i *joc* i la seua intenció és assenyalar un contrast amb la figura sinistra de la Gelosia. Els plaers que espera estan assenyalats com a fútils i traïdors per l’ominosa presència de dues màscares d’una dona jove i una altra d’un home malèvol i madur.

ICONOGRAFIA-ICONOLOGIA (II)

(...) Les màscares simbolitzen mundanitat, insinceritat i falsedat (...). Però el fet que hi haja dues màscares i que els seus trets mostren un contrast entre la joventut i la vellesa, la bellesa i la lletjor, comporta un significat més que les relaciona a la figura que sorgeix després de la juganera *putti*. Aquesta figura, descrita com a harpia és idèntica a la que Vasari anomena Frau o Engany. Amb ella Bronzino aconsegueix un comentari gairebé visual de les qualitats de la duplicitat hipòcrita descrita pels iconòlogues del segle XVI amb els noms d'Iganno, Hippocresia i, especialment, Frau. Segons el degà d'aquestes iconologies, Cesare Ripa, (...) Inganno pot ser representat per una dona que amaga el lleig rostre sota una bella màscara (...).

A la figura de Bronzino aquests trets es barregen en una unitat que és intencionadament atractiva i repulsiva. La seua petita Frau, propietària de les dues màscares oposades, apareix realment a primera vista una encantadora xicota vestida de verd. Però el vestit no pot amagar completament un cos amb escates com de peix, urpes de lleó i una cua de drac o serp. Ofereix una bresca de mel amb una mà mentre amaga un petit animal verinós a l'altra (...). Símbol més refinat de duplicitat perversa (...).



Així, el grup complet consisteix en la Luxúria envoltada de símbols i personificacions de plaers traïdors i mals manifestos, però aquest grup és privat del vell que el cobreix pel Temps i la figura femenina de l'esquerra que ajuda a aixecar la cortina de l'espectacle, la Veritat, *Veritas filia temporis*. (...) El fet que s'haja seleccionat una fascinant voluptuositat sexual, preferentment a altres formes de mal, en aquesta època determinada, per tal de simbolitzar el vici, està en perfecta harmonia amb l'esperit de la Contrareforma.

HISTÒRIA SOCIAL

«És innegable que en la producció artística de la primera meitat del segle XX es dibuixa un doble aspecte [...] al voltant del qual s'organitza tota l'activitat artística: un dels eixos constitueix, per diversos i complexos mecanismes, el de la ideologia artística dominant, sempre d'acord, mitjançant diversos camins, amb els dictats i les exigències de la infraestructura i la superestructura, és a dir, amb la ideologia exigida per les classes, els estrats o les capes instal·lades en els diferents nivells de poder. L'altra està constituïda per aquella activitat artística que intenta formalment, estructuralment, parcialment o radicalment una crítica d'aquesta ideologia i intenta oferir la seua alternativa».

BRIHUEGA, Jaime: *Las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Madrid: Istmo, 1981, pàg. 68.

HISTÒRIA DE L'ART FEMINISTA

«Ens agradaria contribuir d'aquesta manera a una millor comprensió de les dones pintores i posar fi a les opinions generalitzades i no provades que no existien. Hi ha hagut dones artistes al llarg de la història, malgrat les contradiccions entre el món viscut i el món imposat; tot i rebre una educació per part d'homes i llegir llibres escrits per homes, on es modelen els prototips desitjats. El talent és patrimoni de la humanitat, només oportunitats i canvi formatiu, per la qual cosa hem de rescatar les dones com un grup homogeni, i després inserir-les en el conjunt contemporani.»

DE DIEGO, Estrella: «Prefacio». En *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Cátedra, 2009, pàg. 34.

POSTCOLONIALISME (I)

- ❖ «la història de la cultura no és altra que la història de préstecs culturals. Les cultures no són impermeables; així com la ciència occidental va prendre coses dels àrabs, ells les van prendre dels indis i els grecs. La cultura no és mai qüestió de propietat, de prendre i prestar amb garanties i avals, sinó més aviat d'apropriacions, experiències comunes i interdependències de tota mena entre diferents cultures.» (E. SAID, 1996 (1993) pàg. 337).
- ❖ «Tot i que em van ensenyar a creure i pensar com a alumne anglès, també em van ensenyar a comprendre que era estranger, un “altre” no europeu, educat pels meus superiors a entendre la meua condició i no aspirar a ser britànic.» (Said, 1998, pàg. 98).
- ❖ «la cultura és una mena de teatre en el qual s'enfronten diferents causes polítiques i ideològiques. Lluny de constituir un plàcid racó de convivència harmònica, la cultura pot ser un autèntic camp de batalla en què les causes s'exposen a la llum del dia i entren en lliça les unes amb les altres.» (Said, 1996a:14).
- ❖ «Entendre l'alteritat no en relació amb les cultures no occidentals sinó com un producte d'Occident mateix: ... veure els “altres” no com una cosa donada ontològicament, sinó com a històricament constituïts.» (Said, 1996c:58).

POSTCOLONIALISME (II)

- ❖ «... una manera de relacionar-se amb Orient basada en el lloc especial que ocupa en l'experiència d'Europa occidental. Orient no és només el veí immediat d'Europa, és també la regió on Europa ha creat les colònies més grans, riques i antigues, és la font de les seues civilitzacions i les seues llengües, el seu contrincant cultural i una de les seues imatges més profundes i repetides de l'Altre.» (Said, 2003b:19-20).
- ❖ «... l'antropologia és, sobretot, una disciplina que ha estat constituïda i construïda històricament, des del seu mateix origen, a través d'una trobada etnogràfica entre un observador europeu sobirà i un nadiu no-europeu que ocupava, per dir-ho així, un estatus menor i un lloc distanciat, és ara recent a finals del segle XX que alguns antropòlegs busquen, davant del desconcert que senten per l'estatus mateix de la seua disciplina, un nou “altre”.» (Said, 1996b:34-35).
- ❖ «Les cultures coexisteixen i interaccionen de manera molt fructífera en una proporció molt més gran del que combaten entre si. És a aquesta idea de cultura humanística com a coexistència i comunitat compartida a allò que pretenen contribuir aquestes pàgines.» (Said, 2006:18).

Said, E. W. [1993] 1996a. *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama; 1996b. «Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología», en *Cultura y Tercer Mundo 1. Cambios en el saber académico*, Comp. González Stephan, Beatriz, Caracas: Editorial Nueva Sociedad, pàg. 23-59; 1998. »Entre dos mundos«, en *Fractal 9*, pàg. 93-112; [1978] 2003b. *Orientalismo*, Barcelona: Random House Mondadori; [2004] 2006. *Humanismo y crítica democrática. La representación pública de escritores e intelectuales*, Barcelona: Random House Mondadori.

ESTUDIS DE CULTURA VISUAL: ICONOCLÀSTIA

«El 1911 un home ataca *The Night Watch* amb un ganivet de butxaca perquè (diu) no està satisfet amb l'estat (ha estat acomiadat de la seua posició com a cuiner a la marina) [...]. El 1975 un altre home ataca *The Night Watch*, amb un ganivet que ha robat del restaurant on acaba de menjar. Potser l'home estava prop de la bogeria, però no havia perdut del tot el control de si mateix. L'element deliberat en aquest tipus d'actes, aparentment espontanis o vesànics, mereix una mica d'atenció, ja que apareix amb més freqüència del que pensem.»

FREEDBERG, David: *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 2011, pàg. 454.

An abstract composition featuring a large black rectangle in the upper left and a blue triangle pointing upwards, partially overlapping the black rectangle and extending towards the bottom center. The background is a light, textured surface.

2. FORMA I SIGNIFICAT: LES DISCIPLINES ARTÍSTIQUES

2. FORMA I SIGNIFICAT: LES DISCIPLINES ARTÍSTIQUES

- ❖ Partim de la base que l'art és una **representació material** (pla sensorial, forma) d'un **conjunt d'idees, conceptes i valors** (pla conceptual, significat) virtual i potencialment comunicables.
- ❖ La **forma** és el **mediador material del significat**.
- ❖ La **semiòtica**: un signe és la unió d'un significat i un significat.
- ❖ L'**obra d'art figurativa** pot presentar certs elements com ara **símbols, atributs o al·legories**, la interpretació històrica dels quals només serà possible si coneixem la **forma i el significat** que aquestes convencions tenien en l'època i en el context en què es van utilitzar.



Apol·lo i Dafne, Gian Lorenzo Bernini (1622-1625). Desenvolupa la forma anomenada *serpentinata*.

2. SIGNIFICAT I INTERPRETACIÓ

- ❖ Per la naturalesa de les formes i la diversitat d'intèrprets, l'obra és susceptible de ser interpretada de maneres diferents.
- ❖ Però l'objectiu consisteix a acostar-nos al que va voler dir l'autor i quina és la **funció** i el **significat** que tenia l'obra dins del context original, cosa que implica considerar-la com un fet històric i cultural que s'intenta reconstruir.

Napoleó creuant els Alps, Jacques-Louis David, 1801. Oli sobre llenç, 260 cm × 221 cm. Palau de Charlottenburg, Berlín.



2. SIGNIFICAT I INTERPRETACIÓ

- ❖ No s'ha de confondre el **tema** d'una obra amb el **significat**, perquè no sempre un mateix tema té un mateix sentit. Els iconòlegs estudien com canvia el significat d'un tema al llarg del passat que no es deu al capritx de l'artista, sinó que s'han d'explicar a partir de les diferents situacions històriques i socioculturals en què les obres van ser elaborades.
- ❖ **Gombrich**, en *La indefinició del significat*, afirma que una mateixa obra d'art s'interpreta de maneres diferents al llarg de la història, que pot tindre múltiples significacions i que reconstruir-ne el propòsit principal o el significat que tenia en el context original no és una tasca que comporte resultats precisos.



2. SIGNIFICAT I INTERPRETACIÓ

- ❖ La **forma** d'una representació no es pot dissociar de la **funció**: els dos aspectes estan condicionats pels valors de la societat en què es produeix l'obra.
- ❖ Els **materials i les tècniques**: la transformació d'uns materials exigeix determinades tècniques.
- ❖ L'elecció dels **mitjans expressius i tècnics** condiciona tant el procés de producció com la configuració final de l'obra artística. Tant les característiques dels materials com de les tècniques possibiliten un cert tipus de formes i n'exclouen d'altres.

2. SIGNIFICAT I INTERPRETACIÓ



*Museu
Britànic,
Robert Smirke,
1852, Londres.*



Termes de Dioclesià, 305 dC, Roma.



El Partenó. Demanat per Pèricles i obra d'arquitectes com Ictinos i Cal·lícrates sota la supervisió de Fídies (447 aC.-432 aC.). Marbre blanc del Pentèlic i cobert amb teules de marbre de Paros. Alçat sobre tres grades, les dimensions aproximades de l'edifici són de 69,5 m x 30,9 m. Atenes, Grècia.

2.1. MITJANS EXPRESSIUS I D'ORGANITZACIÓ FORMAL

- ❖ Els **elements de l'art** són un conjunt d'aspectes **formals** que caracteritzen i constitueixen una obra d'art (per exemple: l'espai, el color, la forma, la textura, el valor, la línia, etc.).
- ❖ Per **estil** entenem el conjunt d'elements formals l'aparició constant i combinada dels quals es considera característica de l'obra d'un artista, d'una escola artística o d'un període de la història de l'art. (Els grecs anomenaven *stylos*, i els romans *stilus*, el punxó que utilitzaven per a escriure sobre tauletes encerades: l'ús particular de cada escriptor donava lloc a una cal·ligrafia característica).



- ❖ Quan la **història de l'art** comença a consolidar-se com a **disciplina acadèmica** a mitjans del segle XIX, els **criteris d'estil** són els que prevalen a l'hora d'acotar períodes sobre els quals construir el discurs historiogràfic, tant en els enfocaments atribucionistes com en els formalistes.

2.1. MITJANS EXPRESSIUS I D'ORGANITZACIÓ FORMAL

- ❖ L'historiador francès **Henri Focillon**, un dels més destacats representants del formalisme, va distingir en l'obra *La vie des formes* (*La vida de les formes*, 1943) quatre moments o etapes que caracteritzarien l'evolució de tots els grans estils artístics del passat:
 - ❖ Fase experimental o formativa.
 - ❖ Maduresa o clàssica.
 - ❖ Refinament
 - ❖ Barroca o de decadència.
- ❖ La **concepció evolucionista** subjacent a aquesta classificació està molt qüestionada hui, però el seu ús ha perviscut en la periodització de les grans èpoques artístiques per a les quals és possible mantindre una certa homogeneïtat d'estil.



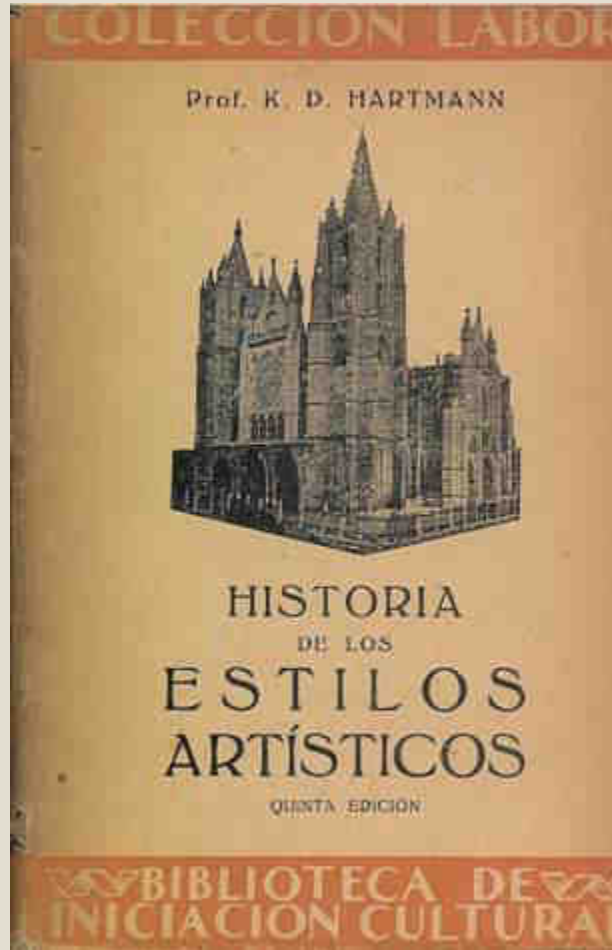
2.1. MITJANS EXPRESSIUS I D'ORGANITZACIÓ FORMAL

Historia de los Estilos Artísticos I

*Desde la Antigüedad
hasta el Gótico*

Dirigida por Ursula Hatje

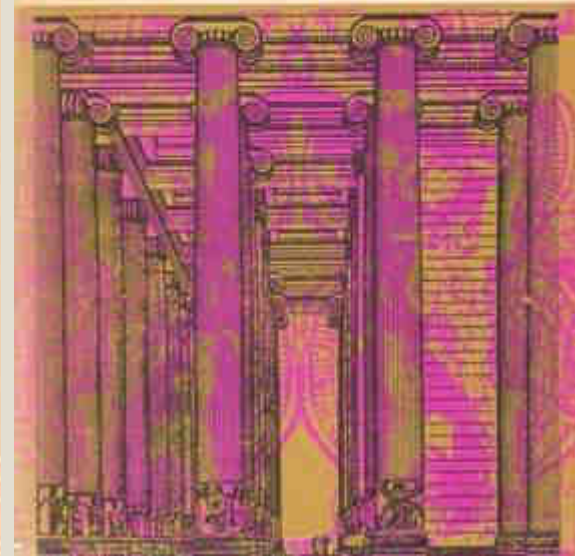
ISTMO



Historia de los Estilos Artísticos *

*Desde la Antigüedad
hasta el Gótico*

Dirigida por
Ursula Hatje

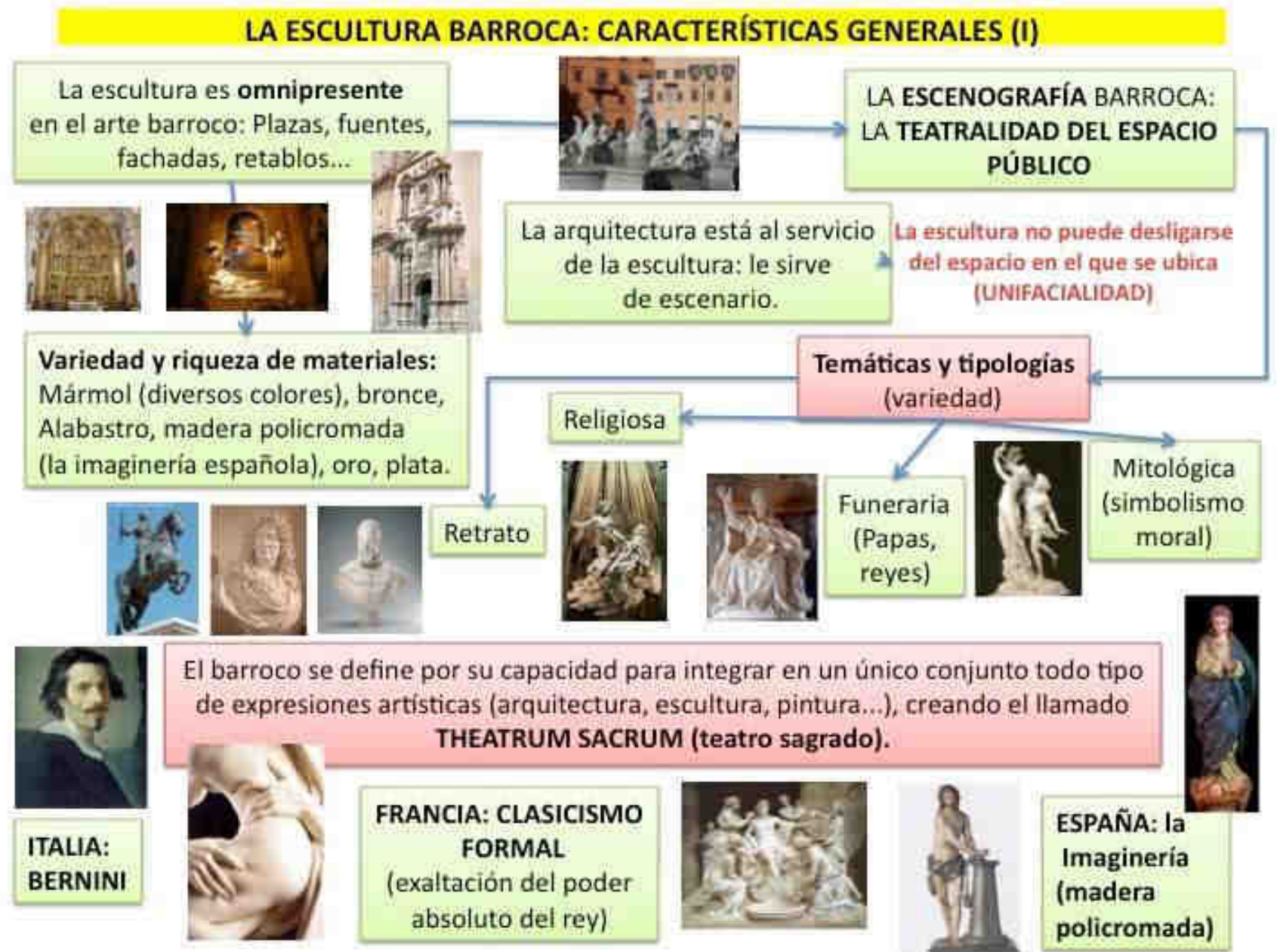


Historia de los estilos



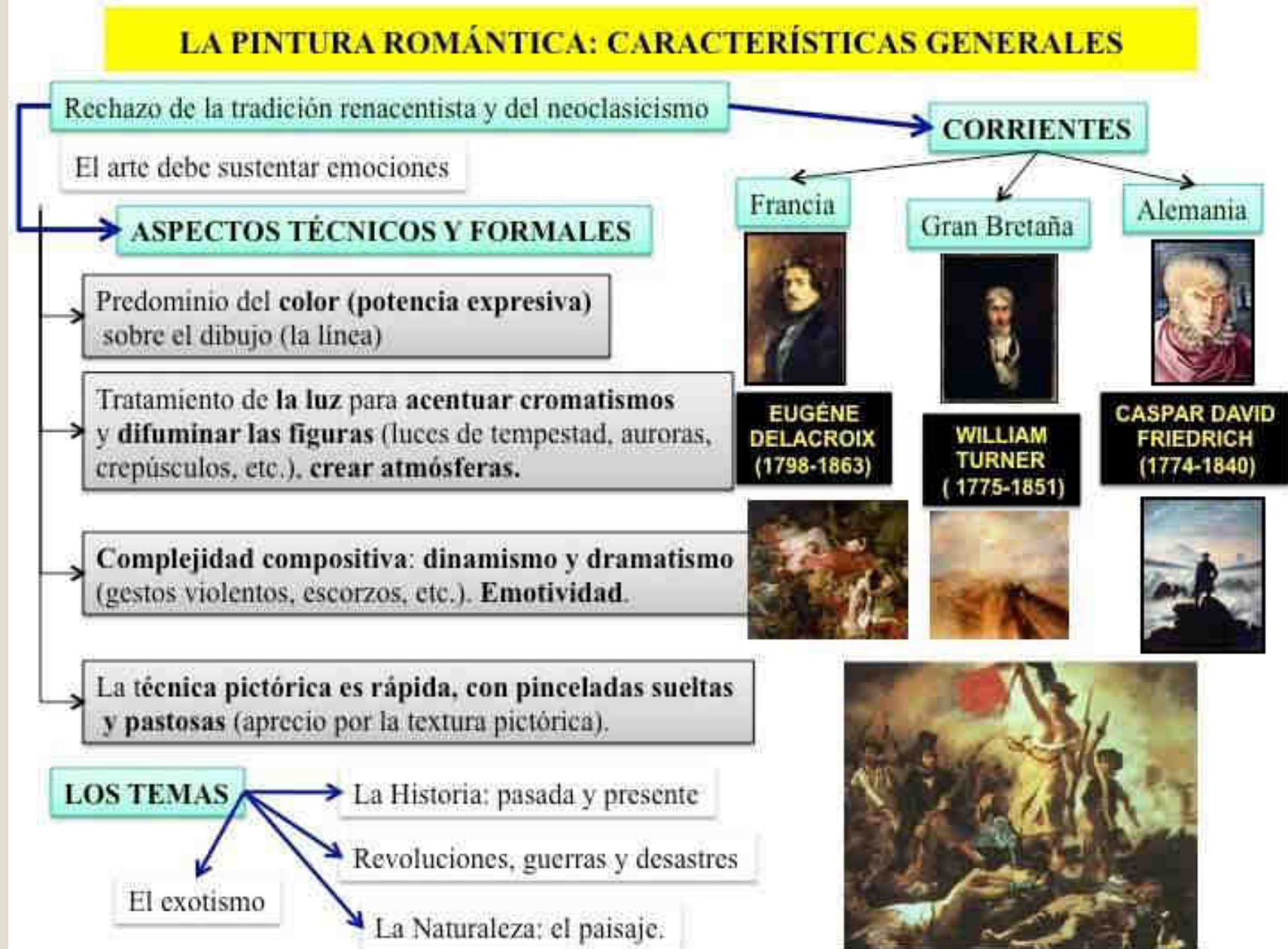
2.1. MITJANS EXPRESSIUS I D'ORGANITZACIÓ FORMAL

❖ Exemple de les característiques bàsiques d'un estil (l'escultura barroca)



2.1. MITJANS EXPRESSIUS I D'ORGANITZACIÓ FORMAL

❖ Exemple de les característiques bàsiques d'un estil (la pintura romàntica).





LA LLUM

2.1.1. LA LLUM

- ❖ **Llum: agent físic que fa visible les coses.**
- ❖ L'element fonamental, perquè sense llum no hi ha imatge. Quan contemplem qualsevol escena en la vida, observem una il·luminació determinada; si no, veuríem només foscor. La llum ens permet veure els colors i tot el que ens envolta, i gràcies a la llum aconseguim diferenciar les formes i el volum dels objectes.



La nit estelada, Vincent van Gogh, 1889
Oli, 73,7 × 92,1 cm. Museu d'Art Modern de Nova York.

La llum conforma la base de la percepció del color i la forma, i cal tindre en compte l'impacte de la llum i la lluminositat quan es crea una imatge.

2.1.1. LA LLUM

- ❖ És crucial entendre com s'utilitza, es **reprodueix** i es **manipula la llum** d'una **composició** per a crear diferents efectes.
- ❖ La tècnica de la llum ha anat variant amb el temps. Segons l'origen, hi ha una **il·luminació intrínseca**, que és una llum **homogènia**, i una altra d'**extrínseca**, que incideix en la composició de diverses maneres.
- ❖ La **llum artificial**: s'utilitza una il·luminació que remet a l'elèctrica, a fanals o a espelmes per a crear poderosos efectes de clarobscur, a fi de destacar molt el que es desitja i deixar en una penombra acusada la resta.

2.1.1. LA LLUM: LLUM ARTIFICIAL



George de la Tour,
Sant Josep Fuster,
c. 1642. Oli sobre
llenç, Louvre,
París.

Caravaggio,
*Crucifixió de Sant
Pere*, 1601. Oli sobre
llenç. Basílica de
Santa Maria del
Popolo, Roma.



2.1.1. LA LLUM: LLUM NATURAL

❖ La **llum natural** reproduceix de la manera més fidel possible les condicions reals de la llum solar.



Joaquim Sorolla, *Passeig a la vora de la mar*, 1909. Oli sobre llenç, 205 cm × 200 cm. Museu Sorolla, Madrid.



Visió d'Espanya,
Joaquim Sorolla,
1919. Oli sobre tela,
349 cm x 485 cm.
Hispanic Society of
America.



2.1.1. LA LLUM: LLUM PRÒPIA

- ❖ Durant els segles ha anat canviant el gust estètic i, amb aquest, el paper de la llum en les obres.
- ❖ En l'edat mitjana no es trobarà més que **llum pròpia** en les obres, no hi ha efectes lumínics ni llums direccionals ni contrastos de clarobscur.
- ❖ En canvi, durant el **Renaixement**, els pintors investiguen molt per a acostar al màxim possible les obres a la **realitat** (*mimesi*); per això, hi trobem il·luminació amb contrastos, llum laterals, etc.

Pantocràtor
de l'absis de la
Catedral de
Cefalù, 1145-
1148. Palerm,
Itàlia.



Maiestas
Domini de
l'absis central
de Sant
Climent de
Taüll.



2.1.1. LA LLUM



L'Anunciació, Fra Angelico, c. 1425-1426. Or i tremp sobre fusta, 194 cm × 194 cm. Museu del Prado, Madrid.



Dama amb un ermini, Leonardo da Vinci, aprox. 1485 - 1490. Oli, 54 × 39 cm. Museu Czartoryski, Cracòvia.

2.1.1. LA LLUM

- ❖ El **Barroc** busca l'efecte i la teatralitat, per això els **contrastos** entre llums i ombres són tan grans. És l'anomenat **tenebrisme**. Les llums artificials apareixen il·luminant **dramàticament** el que interessa i deixant en penombra el que no.



Judit decapitant Holofernes, Gentileschi, 1614-1620. Oli sobre llenç, 199 × 162 cm. Galleria degli Uffizi, Florència.



La ronda de nit, Rembrandt, 1642. Oli sobre llenç, 359 cm × 438 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Els deixebles d'Emaús o Sopar d'Emaús, Caravaggio, c. 1596-1601. Oli sobre llenç, 140 cm × 197 cm. The National Gallery, Londres.



Sagrada família de l'ocellet, Murillo, cap a 1649-1650. Oli sobre llenç, 144 x 188 cm, Madrid, Museu del Prado.

2.1.1. LA LLUM

- ❖ **L'impressionisme** es caracteritza per la persistent experimentació amb la il·luminació.
- ❖ La llum es filtra pel fullatge, altera el color segons la superfície en què s'incideix i es reflecteix en altres cossos.
- ❖ El maneig de la llum s'ha considerat un factor crucial per a assolir la bellesa en la pintura.

La Parade, Seurat. MET, Nova York. Els neoimpressionistes van portar a l'extrem aquesta pinzellada de la Gestalt, en aquest cas en forma de punts, que dona lloc a un color i forma unitaris: el **puntillisme**.



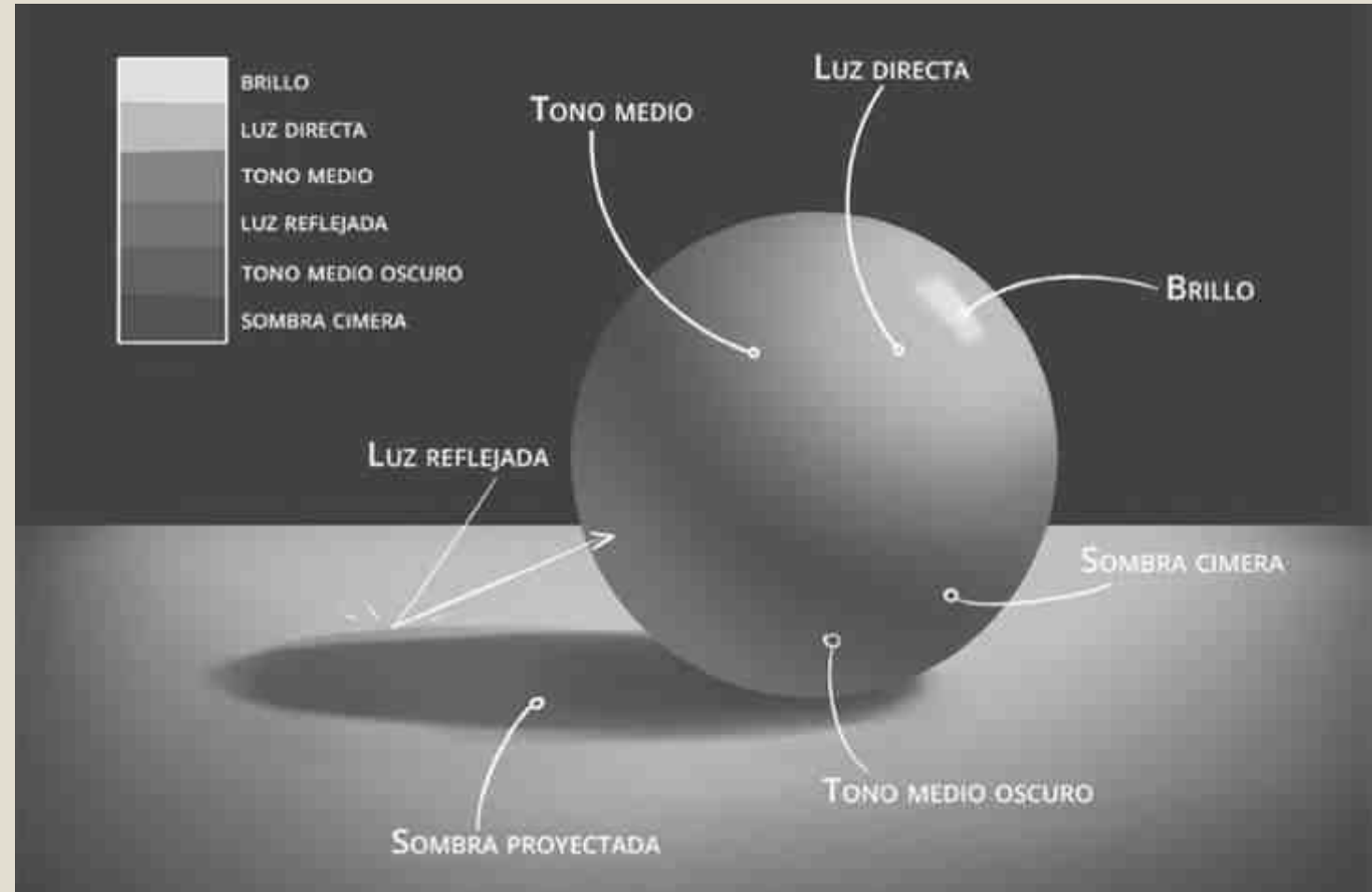
Catedral de Rouen, Claude Monet. Oli sobre llenç. The National Gallery, Washington. A l'entrada principal de la catedral distingim blau ultramar i violeta per les ombres (colors més saturats que la part superior, més il·luminada) i taronja dins de la mateixa zona d'ombra per a definir els reflexos en la foscor.



Impression: soleil levant, Claude Monet, 1872-1873. Oli. París, Museu Marmottan Monet. Quadre al qual aquest moviment deu el nom.

2.1.1.1. VALOR I CLAUS TONALS

- ❖ El terme **valor** en pintura descriu el **rang de lluminositat i fosc** en la imatge.
- ❖ Pel que fa a la descripció de la llum i la creació d'una imatge, el **valor** és, en realitat, més important que el color.
- ❖ Les **claus tonals** són el nivell de claredat, contrast i fosc d'una composició.
- ❖ Els i les artistes (en pintura o dibuix) treballen amb una **paleta concreta de colors i/o tons**; l'esquema tonal s'utilitza per a recolzar-s'hi a l'hora d'atorgar expressivitat i decidir el contrast entre les formes. Totes les pintures tindran més o menys uns tons dominants.



2.1.1.2. *LIGHT ART*

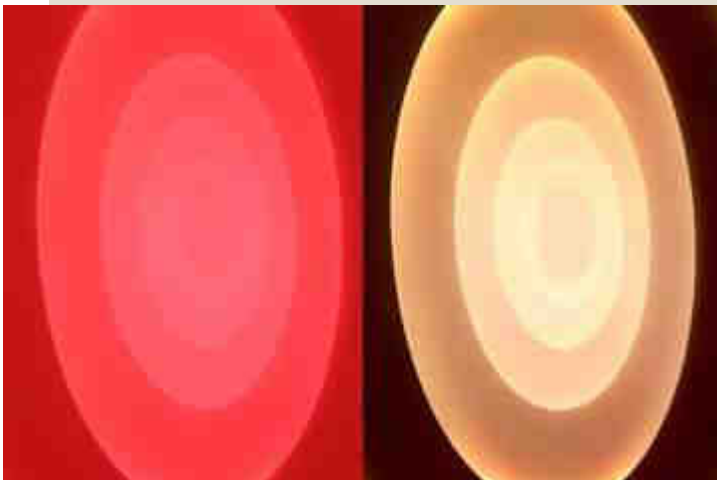
- ❖ El desenvolupament de la **llum elèctrica** resulta un element fascinant i dona lloc a la aparició d'un grup d'artistes que fan una activitat denominada *Light Art*, en què apliquen la llum com mitjà principal d'expressió.



Mapping en l'Òpera de Sydney durant el festival Vivid Sydney (2013).



Instal·lació a càrrec de Dan Flavin, 1996, Menil Collection.



Dos tirs separats mirant cap al sostre del Museu Guggenheim Museu de Nova York, durant l'exposició de llums *Aten Reign*, de James Turrell's.

Instal·lació de llums del Luminale 2008 durant l'esdeveniment Llum + Edifici a Frankfurt, Alemanya.



A close-up photograph of a hand holding a yellow pencil, drawing a sketch of a plant on white paper. The hand is positioned on the right side of the frame, with the pencil pointing towards the left. The sketch shows a plant with several leaves and a central stem. The background is a plain, light-colored surface.

LA LÍNIA, EL DIBUIX I EL VOLUM

2.1.2. LA LÍNIA I EL DIBUIX

- ❖ La **línia** es construeix a partir de la **distància entre dos punts**.
- ❖ L'**element formal bàsic** en la configuració artística.
- ❖ La tradició artística clàssica ha relacionat sempre la línia (i la seua derivació, el **dibuix**) amb valors conceptuals i **intel·lectuals**, per **oposició al color**, un element molt més **subjectiu** i generalment vinculat a valors **emocionals**.



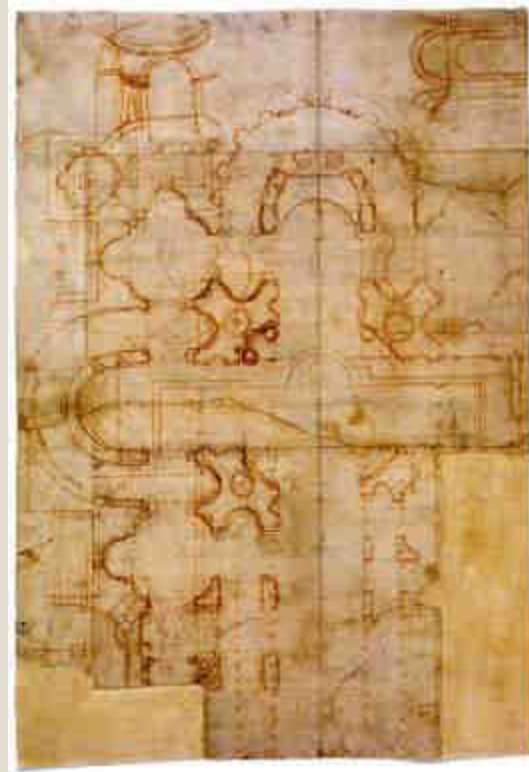
Dona, Hans Holbein el Jove. Guixos negres i de colors, c. 1526 - c. 1528.
Royal Collection Trust.

Estudi d'un home. Jacopo da Pontormo, 1522-1525. Paper i guix vermell, 281 mm x 195 mm. The British Museum.



2.1.2. LA LÍNIA I EL DIBUIX

- ❖ En pintura pot predominar el dibuix i els contorns sobre el color.
- ❖ De vegades, es límits entre la pintura i el dibuix resulten difícils de precisar.
- ❖ Els **dibuixos** són, en general, de dimensions reduïdes i solen estar fets sobre certs suports com el **paper, el papir o el pergamí** (enfront dels suports murals, les fustes o els llenços de les pintures) i amb **materials específics (llapis, tinta, carbonet o sanguina, enfront del tremp, l'oli o l'acrílic)**.



Projecte de Bramante per a la reforma de la Basílica de Sant Pere, 1505-1506. Dibuix.



Projecte de Sangallo per a la reforma de la Basílica de Sant Pere, segle XVI. Dibuix.

2.1.2. LA LÍNIA I EL DIBUIX

❖ Un dibuix pot servir de preparació per a una pintura, i llavors rep el nom **d'esbós**; quan aquest esbós es fa a partir d'un **model** (és a dir «del natural»), s'anomena **apunt**; i quan s'elabora a la mateix mida que la pintura, mosaic, vitrall o tapís a què serveix de base, s'anomena **cartó**.



Dibuix preparatori per a *L'última cena*, Leonardo da Vinci, segle XVI.
Tinta sèpia sobre paper de lli. Gallerie dell'Accademia di Venezia.

2.1.2. LA LÍNIA I EL DIBUIX

- ❖ Tots els dibuixos preparatoris es caracteritzen per una elaboració ràpida i relativament imprecisa, fins al punt que quan una pintura mostra aquests caràcters es diu que està **esbossada**.
- ❖ Els dibuixos, esbossos i quaderns d'apunts són de gran importància per a estudiar el procés creatiu d'un pintor o un escultor, però també tenen un valor intrínsec per a la sensibilitat moderna, amb el gust per la espontaneïtat i els treballs inacabats.



2.1.2. LA LÍNIA I EL DIBUIX

- ❖ Les experiències artístiques contemporànies, de l'arabesc modernista a la retícula abstracta, han obert per a la línia un camp d'aplicació molt més ampli i han trencat la connexió exclusiva amb el concepte de dibuix.
- ❖ La línia ja no és necessàriament l'instrument de definició, acotació i control conceptual en la representació artística, sinó que pot emprar-se amb intenció **decorativa** (**Matisse**), imbuïda de **simbolisme** (**Kandinski**) o com un mer registre **fenomenològic**.



Matisse

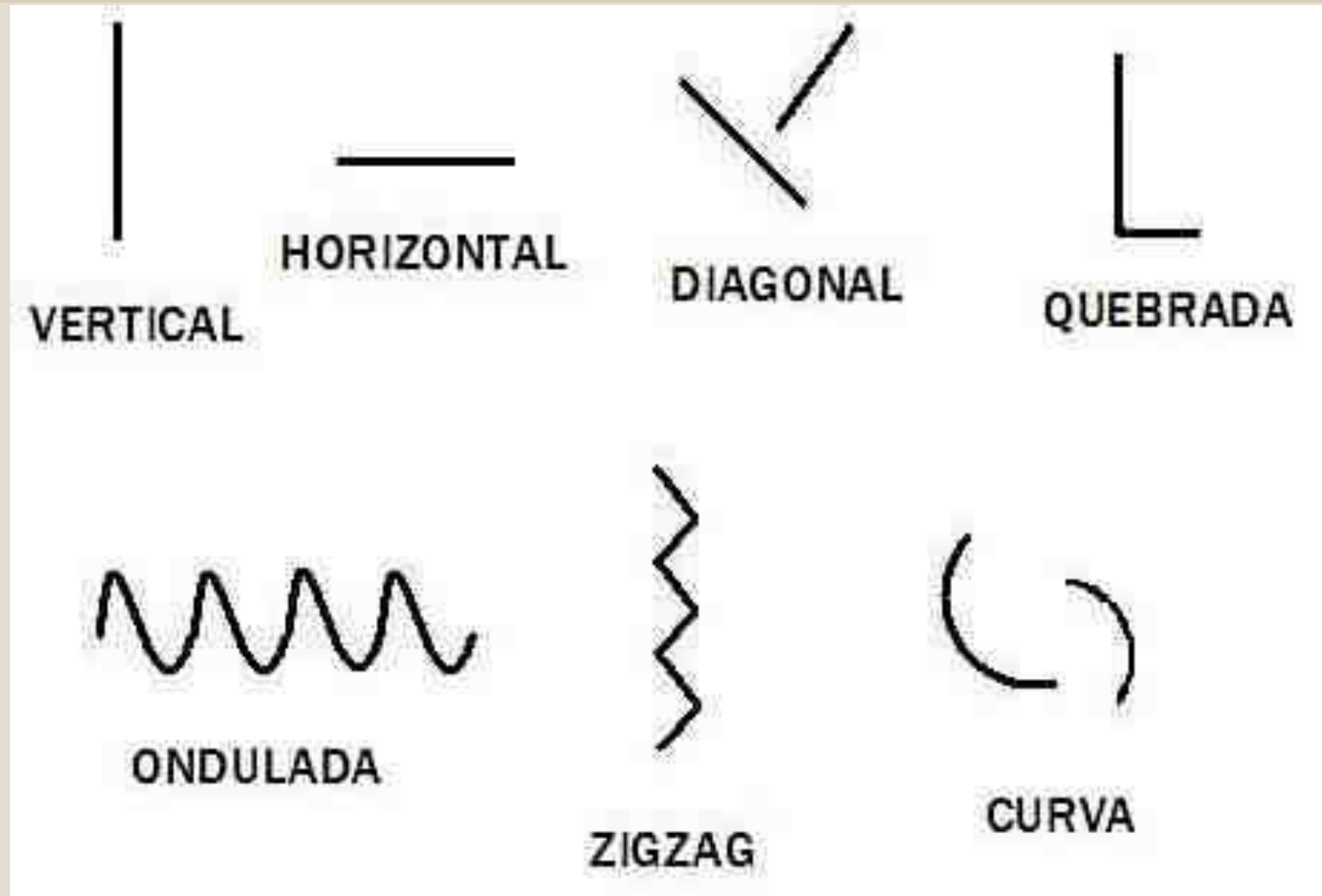


Kandinski



2.1.2. LA LÍNIA I EL DIBUIX

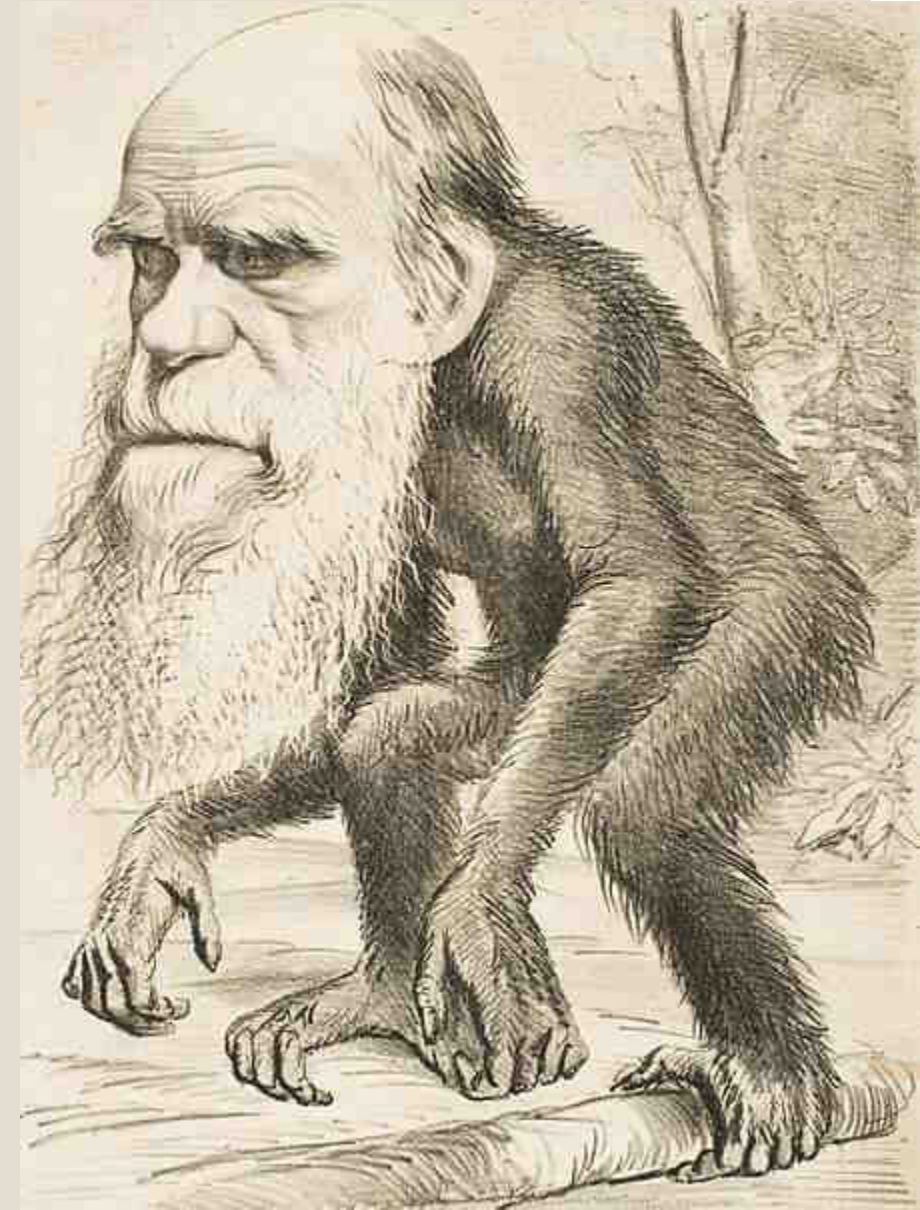
❖ La **psicologia de l'art** ha estudiat els variables efectes de conjunts de línies i dissenys diferenciats (estabilitat / dinamisme; ascensional / horitzontal; profund / pla), i els historiadors de l'art han aplicat amb freqüència aquests descobriments a l'estudi de les composicions pictòriques.



❖ Una **línia horitzontal** l'associem a idees de **repòs i estabilitat**, i una **línia vertical** sol suggerir més activitat, més força perquè «s'oposa» a la gravetat, cau.

2.1.2. LA LÍNIA I EL DIBUIX

- ❖ Fruit d'aquesta revalorització moderna del dibuix és el desenvolupament que han adquirit en els segles XIX i XX dos gèneres artístics vinculats al mateix: la **caricatura** (la representació d'un personatge accentuant-ne alguns dels trets físics amb intenció satírica) i el **grafit** (els dibuixos, inscripcions o rètols espontanis fets en murs, tanques, vagons de ferrocarril i altres indrets públics).



2.1.2. LA LÍNIA I EL DIBUIX

- ❖ Des de la teoria renaixentista de l'art, amb **Vasari**, el dibuix (*disegno*) ha gaudit d'una **consideració preferencial** enfront del color, ja que en el disseny hi havia implícits les idees o els conceptes elevats que havien de ser transmesos per l'obra d'art; per contra, el color conduïa al territori irracional de les emocions i calia desfiar-se'n.
- ❖ Nombrosos artistes i teòrics posteriors van assumir aquesta discriminació jeràrquica, ja que els resultava d'especial utilitat en la lluita pel reconeixement de la seua tasca enfront del mer treball material de l'artesà.



Libro dei Disegni. Filippino Lippi, Botticelli, and Raffaellino del Garbo, Giorgio Vasari, 1574. National Gallery of Art

2.1.2. LA LÍNIA I EL DIBUIX

- ❖ Ja en el segle XVI es detecta una disparitat evident entre les pràctiques de dibuix de l'**escola florentina** i la importància concedida al color en l'**escola veneciana**.



← FLORENCIA

Agnolo Bronzino, *La Sagrada Família*, c. 1527/1528. Oli sobre fusta, 101,3 x 78,7 cm. National Gallery of Washington.

VENÈCIA →



La bacanal dels andrios, c. 1487-1576, Ticià. Oli sobre llenç, 175 cm × 193 cm. Museu del Prado, Madrid.

2.1.2. LA LÍNIA I EL DIBUIX

- ❖ A la França barroca assistim a una dura querella entre «els antics» (defensors del dibuix) i «els moderns» (defensors del color), així com al debat entre *poussinistes* (partidaris del dibuix de **Poussin**) i *rubenistes* (partidaris del color de **Rubens**).



La dansa de la vida humana, Nicolas Poussin. 1638-1640. Oli sobre llenç, 82,5 cm × 104 cm. Col·lecció Wallace, Londres.



El rapte de les filles de Leucip, c. 1616. Peter Paulus Rubens. Oli sobre fusta, 222 cm × 209 cm. Alte Pinakothek, Munic.

2.1.2. LA LÍNIA I EL DIBUIX

- ❖ En el segle XIX es dona l'enfrontament entre els defensors d'**Ingres** i els partidaris de **Delacroix**. L'ulterior desenvolupament de l'art contemporani es va encarregar de dissoldre la polèmica quan va alliberar el dibuix de les funcions normatives que havia adquirit des del Renaixement.



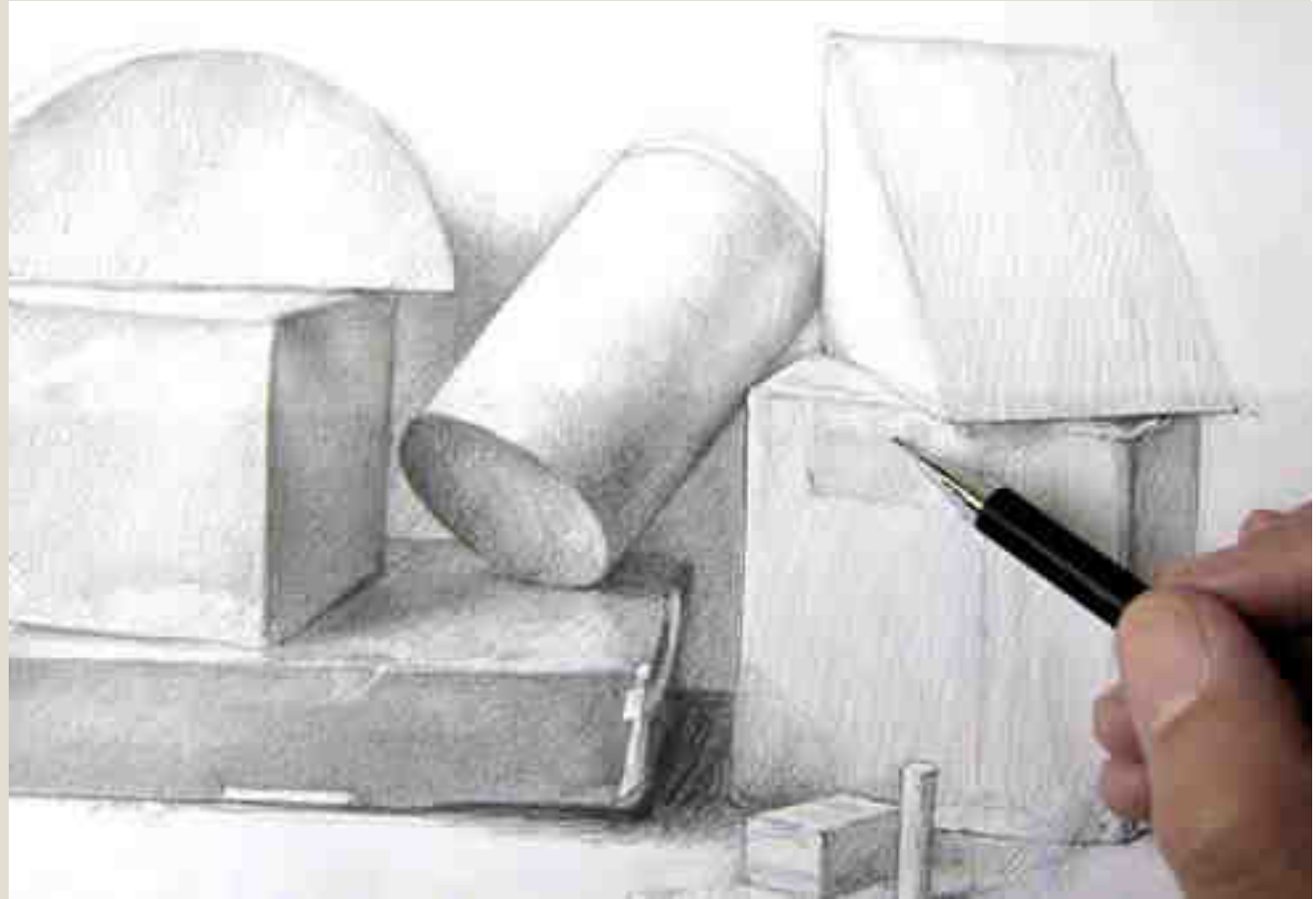
La mort de Sardanàpal,
Eugène Delacroix,
1827. Oli sobre llenç, 392 cm × 496 cm. Museu de Louvre, París.

La banyista de Valpinçon, Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1808. Oli sobre llenç, 144 cm × 97 cm. Museu de Louvre, París.



2.1.3. EL VOLUM

- ❖ La representació de la materialitat dels objectes, donada la sessió de tridimensionalitat.
- ❖ El volum dels cossos és el resultat de les tres dimensions: **amplada, alçada i profunditat**.
- ❖ Les obres de **materials sòlids** presenten un volum real en les formes en tres dimensions.
- ❖ Les obres **bidimensionals** planes, com el dibuix, la pintura i el gravat, que es presenten davant l'espectador estructurades de tal manera que creen la il·lusió de volum en un espai, que s'anomena volum virtual o figurat.
- ❖ En **pintura**, el volum és el suggeriment de pes i massa aconseguida per mitjans estrictament pictòrics que reflecteixen característiques tridimensionals.



2.1.3. EL VOLUM

- ❖ Amb la representació del volum, una aportació occidental, l'objectiu era enganyar l'ull (*trompe-l'oeil*).
- ❖ Importància de la modelització (graduacions tonals) i l'ús de la perspectiva, diferenciar un cos cap als punts de fuga).



Sostre de la Cambra dels esposos, de Mantegna, 1465-1474, Màntua.



Fugint de la crítica, Pere Borrell del Caso (1835-1910), 1874. Oil sobre llenç, 75.7 cm x 61 cm. Col·lecció Banc d'Espanya, Madrid.



L'Anunciació, c. 1435-1441, Jan van Eyck. Oli sobre fusta, 39 cm x 24 cm. Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid.

2.1.3. EL VOLUM

❖ En **escultura**, el volum fa referència a una estructura formal tridimensional, com també a les parts components del tot escultòric, quan aquestes tenen el caràcter de masses.



David, Miquel Àngel, 1501-1504. Galeria de l'Acadèmia, Florència. Marbre de Carrara, 5,17 m d'alçada, 5572 kg.



Balloon Dog (blau), Jeff Koons, 1994-2000. Acer inoxidable polit amb espill amb revestiment de color transparent, 307,34 x 363,22 x 114,3 cm.



Bust de Nefertiti, pedra calcària i guix, 50 cm, 20 kg, c. 1345 a.C. per Tutmose, Antic Egipte. Neues Museum, Berlín, Alemanya.



La mare, Louise Bourgeois, 2021. Bronze, acer inoxidable i marbre, 10.236 mm x 8915 mm, 3.658 km. Museu Guggenheim Bilbao, Espanya.

2.1.3. EL VOLUM

- ❖ En **arquitectura** és el conjunt exterior d'un edifici, que tanca l'espai interior.



Capella Cardedeu, EMC Arquitectura, Eva Hinds, 2012
Llac de Coatepeque, Santa Ana, El Salvador.

Trompe-l'œil al vestíbul d'accés al pati, en què la seqüència de columnes d'alçada decreixent i el terra que s'alça genera la il·lusió òptica d'una galeria de 37 m de llargada (mentre que fa 8 m); al final de la galeria hi ha una escultura que sembla de mida natural, mentre que en realitat només fa 60 cm d'alçada.
Borromini, 1632. Palazzo Spada, Roma.



2.1.3. EL VOLUM I EL MODELAT

❖ En pintura, l'acció d'atorgar aspecte de ple volum. Des de la pintura rupestre, com a les Coves d'Altamira, ja s'arribava a aquest efecte utilitzant el relleu de les roques sobre les quals es pintava. D'una altra forma, el modelatge s'aconsegueix amb les gradacions de les llums i les ombres.



❖ En **arts plàstiques**, s'entén per modelatge l'elaboració manual, generalment en argila o cera, d'una imatge tridimensional d'un objecte.

❖ Un mateix objecte pot ser modelat amb diferents tècniques i amb diferents intencions, de manera que cada model en ressalta només alguns aspectes.



A hand holds a clear glass prism, which refracts light into a vibrant rainbow spectrum. The prism is positioned vertically, and the light enters from the top, creating a spectrum of colors that fans out. The background is dark, and the prism is resting on a light-colored surface. The text "EL COLOR I LA TEXTURA" is overlaid on the image in a bold, serif font.

EL COLOR I LA TEXTURA

2.1.4. EL COLOR

- ❖ La **font** del **color** és la **llum** del sol que, quan passa a través d'un prisma de vidre, es descompon en els set colors de l'espectre.
- ❖ Els colors que veiem en els objectes són el resultat de la nostra **percepció** de les radiacions lluminoses que reflecteixen aquests objectes. Quan la llum incideix sobre un objecte, aquest absorbeix part de la llum i en reflecteix una altra; la retina rep aquesta llum reflectida, la interpreta en termes d'intensitat i longitud d'ona i es produeix la percepció dels colors.
- ❖ D'aquesta manera, diem que un objecte és blanc quan reflecteix tota la llum que rep, que és negre quan l'absorbeix tota, que és roig quan reflecteix partícules lluminoses amb una determinada longitud d'ona i, així, successivament.



2.1.4. EL COLOR

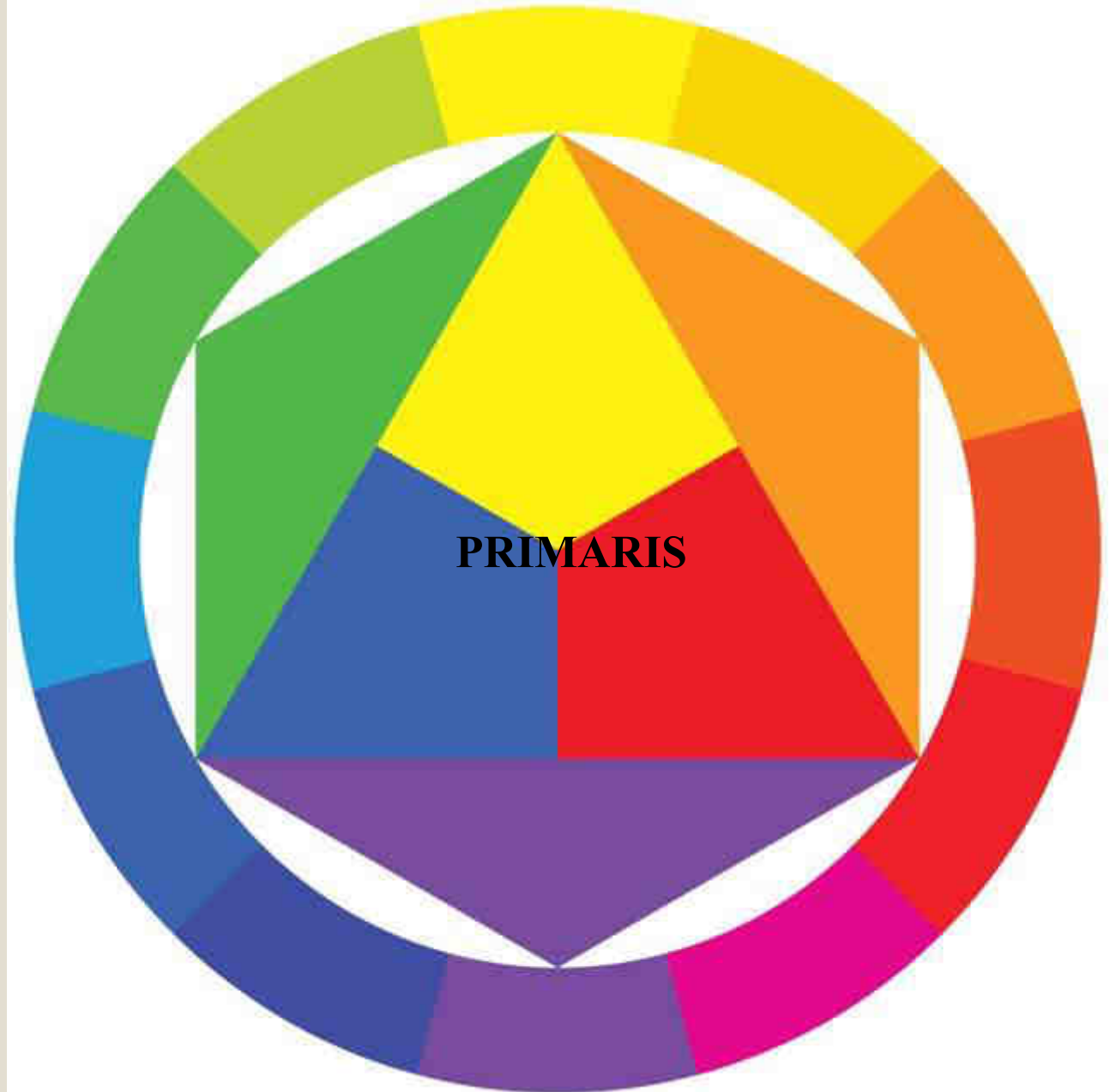
- ❖ Els investigadors del color han establert certs fonaments teòrics. **Isaac Newton** va demostrar en el segle XVII que la llum, quan es refracta a través d'un prisma, es descompon per a formar l'espectre de colors complet.
- ❖ Una porció de llum blanca es converteix en l'espectre visible o les bandes estretes de la longitud d'ona que l'ull humà pot percebre: roig, taronja, groc, verd, blau, anyil i violeta.
- ❖ Com que es tracta d'un fenomen perceptiu subjectiu que té lloc exclusivament en la ment de cada individu, el color és l'àmbit racionalment més problemàtic i esvarós en la comunicació artística.



Isaac Newton i la dualitat ona-corpúscle per la llum.

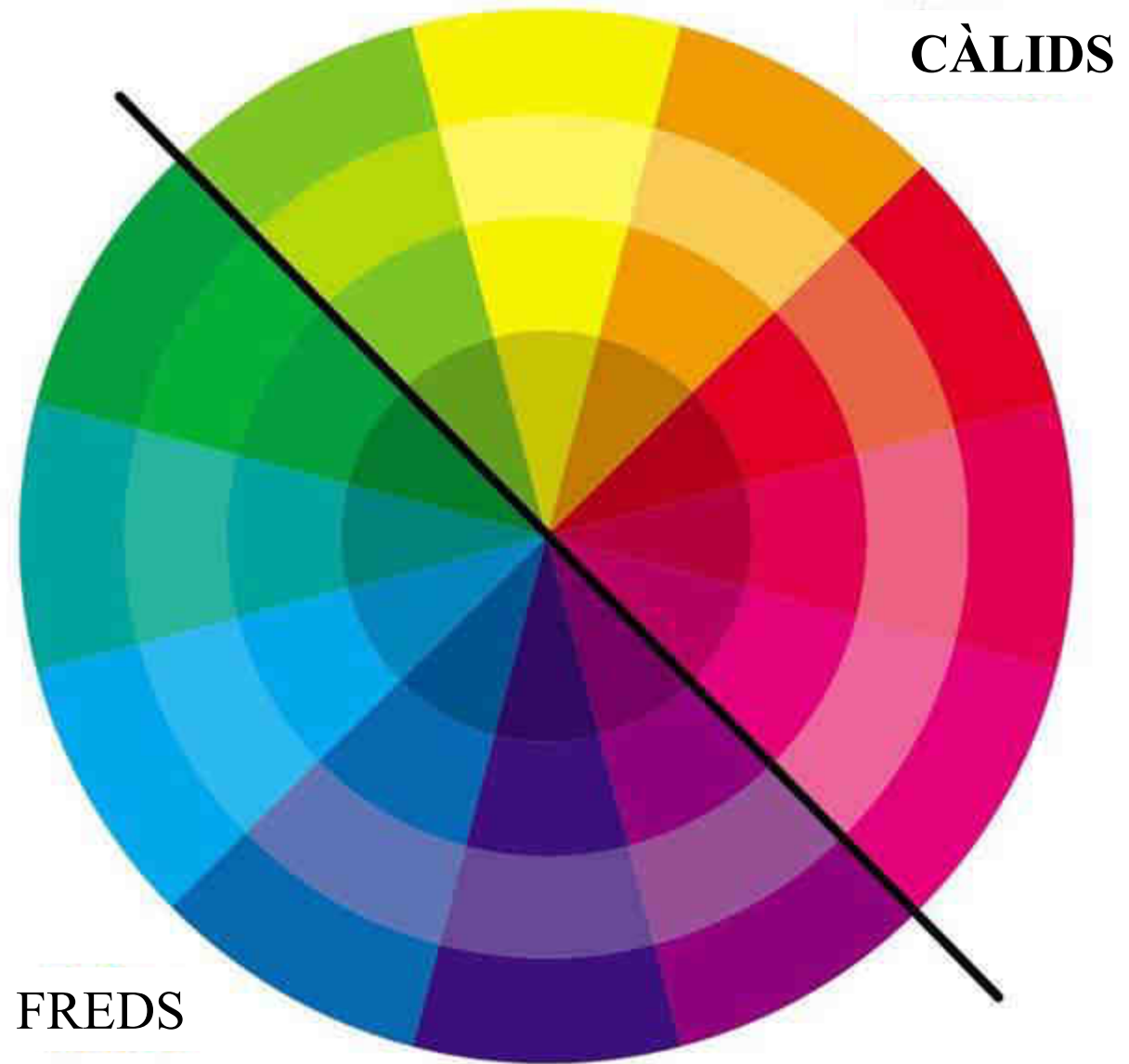
2.1.4. EL COLOR

- ❖ Hi ha **tres colors primaris**: roig, groc i blau; la seua barreja determina els **tres colors secundaris**: taronja (roig i groc), verd (blau i groc) i morat (blau i roig).
- ❖ Les successives mescles d'aquests sis colors donen els intermedis.



2.1.4. EL COLOR

- ❖ També es diferencien per colors **càlids** o propers els que expandeixen llum, com el roig o el groc.
- ❖ Els colors **freds** o llunyans són els que l'absorbeixen, com el verd, el blau, el violeta o el groc.
- ❖ Tot color depén de la influència que hi exerceix tot el que l'envolta o se li juxtaposa.



2.1.4. EL COLOR

- ❖ En sentit col·loquial, els colors són atributs dels objectes; és a dir, tenen una entitat material que identifiquem amb el concepte de pigment, amb la substància usada pels pintors per a pintar les seues creacions.
- ❖ Les matèries usades per a la consecució dels colors reben el nom de **pigments** que, segons la **procedència**, poden ser:
 - ❖ **Inorgànics**: procedeixen de **minerals**, **terres o metalls**.
 - ❖ **Orgànics**: procedeixen d'un **esser viu**, **animal o vegetal**.
 - ❖ També es divideixen entre **naturals i sintètics**.



2.1.4. EL COLOR

- ❖ En la consideració artística dels colors cal tindre en compte tres característiques bàsiques: **tonalitat, lluminositat i saturació**.
- ❖ **Tonalitat**: qualitat del color segons el grau d'intensitat o segons si té característiques d'un altre color.
- ❖ **Lluminositat**: quantitat de claredat o foscor que presenta un color donat (verd clar, verd fosc...).
- ❖ **Saturació**: grau en què s'acosta un color al color pur de l'espectre (també se'n diu puresa o intensitat cromàtica).
- ❖ El conjunt o escala de colors preferits per un pintor s'anomena «**paleta**».



2.1.4. EL COLOR

- ❖ **Relativisme de la percepció cromàtica:** el color canvia pels colors que té al voltant, per la il·luminació ambiental, pel tipus de matèria amb què es relaciona, per la seua extensió i per la distància des de la qual es mira.
- ❖ Davant la «racionalitat de la línia», el color apel·la directament a les emocions i les sensacions, les que es produeixen en el cervell d'un observador a partir de l'efecte que li provoquen en la retina determinades radiacions electromagnètiques.
- ❖ Els colors tenen una gran força **emotiva** i actuen com a factor important en les reaccions de l'espectador.
- ❖ Els **estats d'ànim** i **significats** associats amb els colors depenen de la cultura i el context. El blanc s'ha considerat habitualment un símbol de puresa; el gris s'associa amb la idea de debilitat; el negre, amb la mort i el dol; el roig, amb la violència, la vitalitat i la luxúria; el verd, amb la tranquil·litat, l'equilibri i l'esperança, i el blau, amb la idea de lleugeresa i llunyania.

Los efectos y significados emocionales de los colores

BLANCO

- Inspira pureza, paz, inocencia y limpieza.
- Ayuda a sentir tranquilidad y serenidad.
- Purifica la mente.

NEGRO

- Transmite elegancia, poder y formalidad.
- Se asocia con la muerte y lo oculto.
- Genera tristeza, melancolía e irritabilidad.

GRIS

- Transmite equilibrio, orden y respeto.
- Se asocia a la mediocridad.
- Si es claro, da paz y tranquilidad.

AZUL

- Inspira tranquilidad y es relajante.
- Da una sensación de frescura y calma.
- Es sinónimo de libertad, sinceridad y lealtad.

AMARILLO

- Potencia la creatividad y la agilidad mental.
- Da felicidad, alegría y optimismo.
- Se le asocia con la sensación de hambre.

ROJO

- Representa el amor, el poder y la guerra.
- Transmite dominancia e intensidad.
- Da la sensación de calor y energía.

ANARANJADO

- Es el color de la acción y el entusiasmo.
- Da alegría, optimismo y confianza.
- Es sensual y puede aumentar la ansiedad.

MORADO

- Solía asociarse con la realeza y el lujo.
- Proyecta empatía, afecto y creatividad.
- El claro evoca romance y el oscuro misterio.

VERDE

- Es el color del equilibrio y la esperanza.
- Se relaciona con naturaleza y crecimiento.
- Representa dinero y seguridad financiera.

CAFÉ

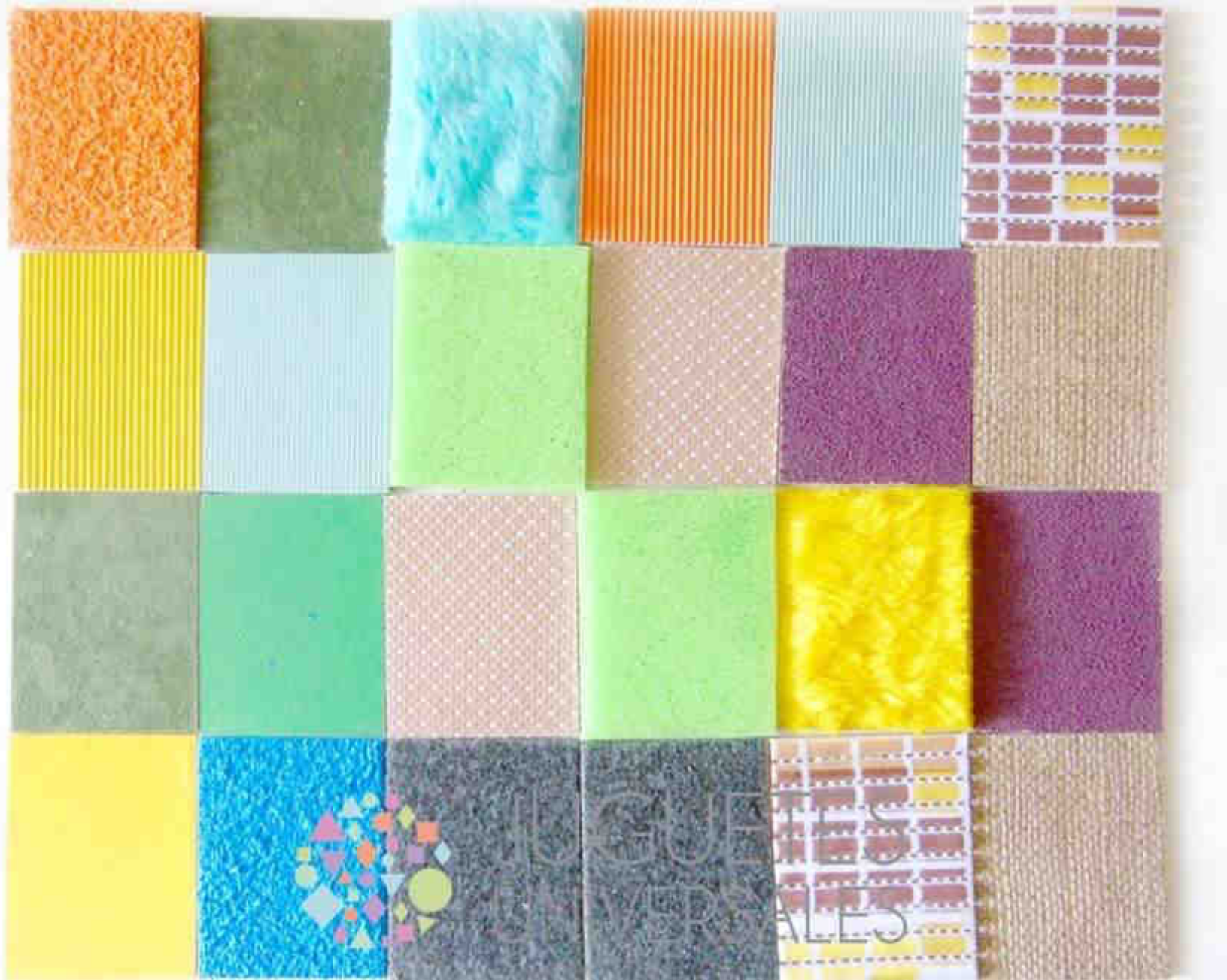
- Es un color serio y conservador.
- Evoca comodidad, tranquilidad y elegancia.
- Simboliza durabilidad y tradición.

ROSA

- Se asocia a: delicadeza, amistad y amor.
- Inspira calma, relax y es romántico.
- Simboliza la infancia y lo dulce.

2.1.5. LA TEXTURA

- ❖ La **textura** és l'aparença externa de la matèria, el tractament de la superfície.
- ❖ És una de les principals qualitats físiques i estètiques de la matèria i necessita una percepció òptica i tàctil al mateix temps.

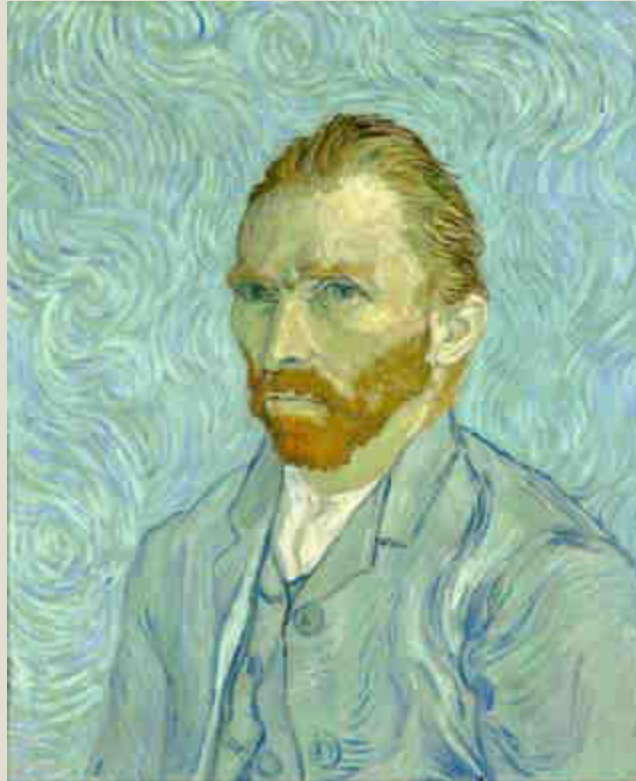


2.1.5. LA TEXTURA

❖ En **pintura**, la textura està en relació directa amb la fluïdesa del pigment utilitzat, és a dir, amb l'**empastat**; amb un **pigment gros o empastat** s'aconsegueix una textura expressiva, impactant; un **pigment fluid i una textura** suau contribueixen a aconseguir un cert distanciament de l'espectador.



Auto retrat, Vincent Van Gogh,
1889. Oli, 65 x 54,5 cm. Museu
d'Orsay, París, França.



2.1.5. LA TEXTURA

- ❖ En l'escultura i en les superfícies dels elements arquitectònics s'usen també distintes textures, no només per l'aparença externa de l'estructura dels materials, sinó també pel tractament que es pot donar a una superfície.
- ❖ La textura és expressiva, significativa i transmet reaccions variables en l'espectador.



Font dels quatre rius, Gian Lorenzo Bernini, 1648-1651
Marbre blanc, travertí. Piazza Navona, Roma, Itàlia.



Museu Soumaya, Fernando Romero Enterprise, 2011.
17000 m². Ciutat de Mèxic, Mèxic.



LA COMPOSICIÓ, L'ESPAI I LA PERSPECTIVA

2.1.7. LA COMPOSICIÓ

- ❖ En la pintura fa referència a la **disposició dels diversos elements que integren un quadre**.
- ❖ La composició obeeix a decisions meditades amb cura, ja que d'aquesta depén en gran manera l'efecte de l'obra. Els sistemes i recursos compositius tenen una estreta relació amb les convencions pròpies de cada època i sovint responen a solucions consagrades per l'ús o codificades pels tractadistes i teòrics de moment.
- ❖ En **pintura**, les èpoques dominades per criteris de representació simbòlics i no naturalistes, com en la pintura i el relleu egipcis, s'observa el respecte escrupolós de la llei de **frontalitat**, que prescriu la representació frontal del cos i el costum de mostrar el rostre de perfil i el tors de front.



*Pintura mural de cambra funerària. Imperi Nou.
Dinastia XVIII, c. 1500-1450 aC.*

2.1.7. LA COMPOSICIÓ

❖ En l'escultura grega clàssica, el principal objectiu de la composició era harmonitzar les diferents parts del cos humà, de manera que la correcta representació particular dels membres fora compatible amb l'expressió com a organisme total.

Doryphoros, Polykleitos (original perdut), de finals del segle II aC a principis del segle I aC. Marbre, 212 cm. Museu Arqueològic Nacional, Nàpols.



2.1.7. LA COMPOSICIÓ

- ❖ Hi ha també recursos compositius més genèrics que persegueixen subratllar o intensificar certs aspectes expressius com la **isocefàlia** (igualació de l'altura dels caps d'un grup de figures per a realçar-ne la condició col·lectiva) o el **contraposat** (disposar una figura humana amb el tors i la part inferior girats en direccions oposades respecte d'un eix vertical).

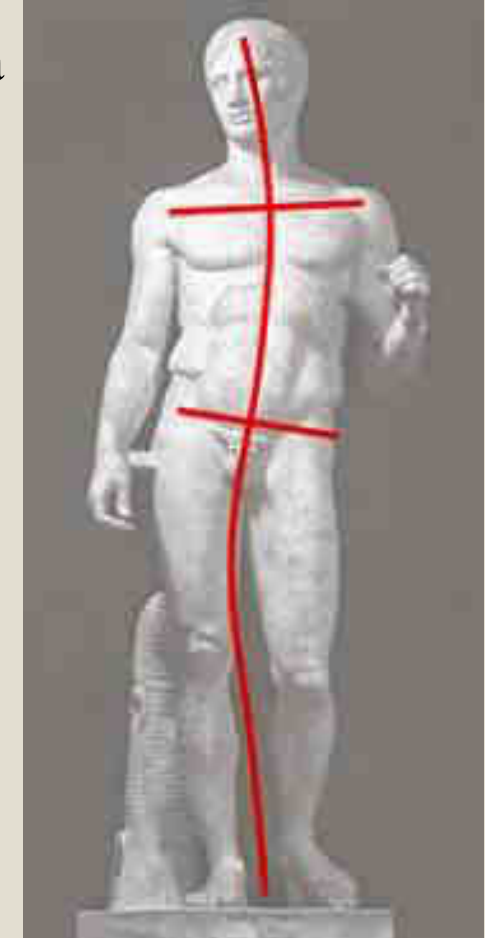
ISOCEFÀLIA



El dubte de Sant Tomàs, en un dels pilars, inicis de segle XII. Fet de pedra amb el procediment de talla.
Claustre del monestir de Silos.



CONTRAPOSAT



Doryphoros, Polykleitos, s. II aC.-s. I aC. Marbre, 212 cm. Museu Arqueològic Nacional, Nàpols.

2.1.7. LA COMPOSICIÓ

- ❖ En l'edat mitjana, afavoreixen l'establiment de jerarquies entre les figures per mitjà de la **ubicació** en el conjunt (les més importants es col·loquen al centre de la composició) o de la **mida** (les figures són més grans o més xicotetes segons la importància simbòlica, amb independència de la mida real).



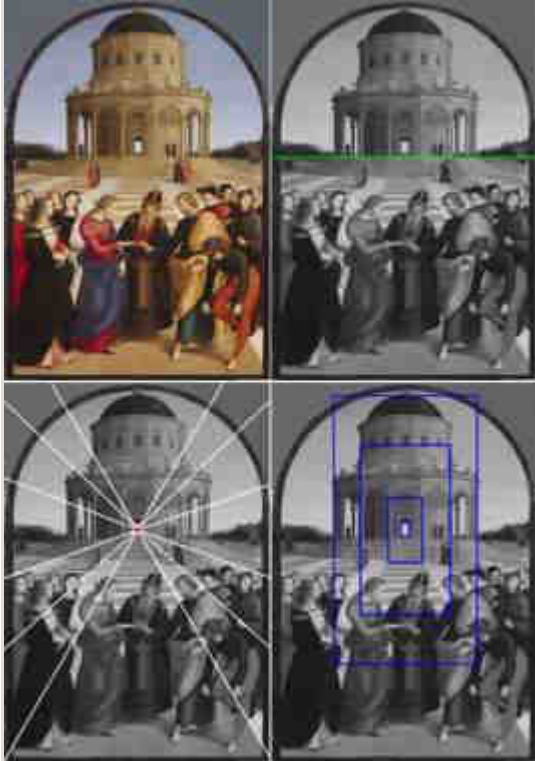
Frontal d'Avià, Anònim, segle XIII. Pintura al tremp sobre fusta, 107 × 177. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Verge en el tron amb el Xiquet, àngels i sants, taula central de la cara anterior del Maestà, 1308-1311, Duccio. Tremp sobre fusta, 214 × 412 cm. Museu dell'Opera Metropolitana del Duomo, Siena.

2.1.7. LA COMPOSICIÓ

- ❖ En el cànon pictòric occidental que arranca del **Renaixement** preval la **condició narrativa de les escenes**, es mostra la vinculació de les diferents figures a través dels **gestos i expressions**; a més, l'adopció de la **perspectiva** determina l'aparició de diferents plans profunditat en l'escena, per la qual cosa de vegades es col·loquen figures anecdòtiques en primer terme a fi de projectar la mirada cap al fons, on hi ha l'assumpte principal.
- ❖ El gust per la simetria i la correspondència entre els diferents elements propis del Renaixement afavoreix **esquemes compositius en forma de triangle equilàter**, mentre que el dinamisme i l'efectisme teatral del barroc porten a preferir les diagonals com a eixos compositius en detriment de les ortogonals.

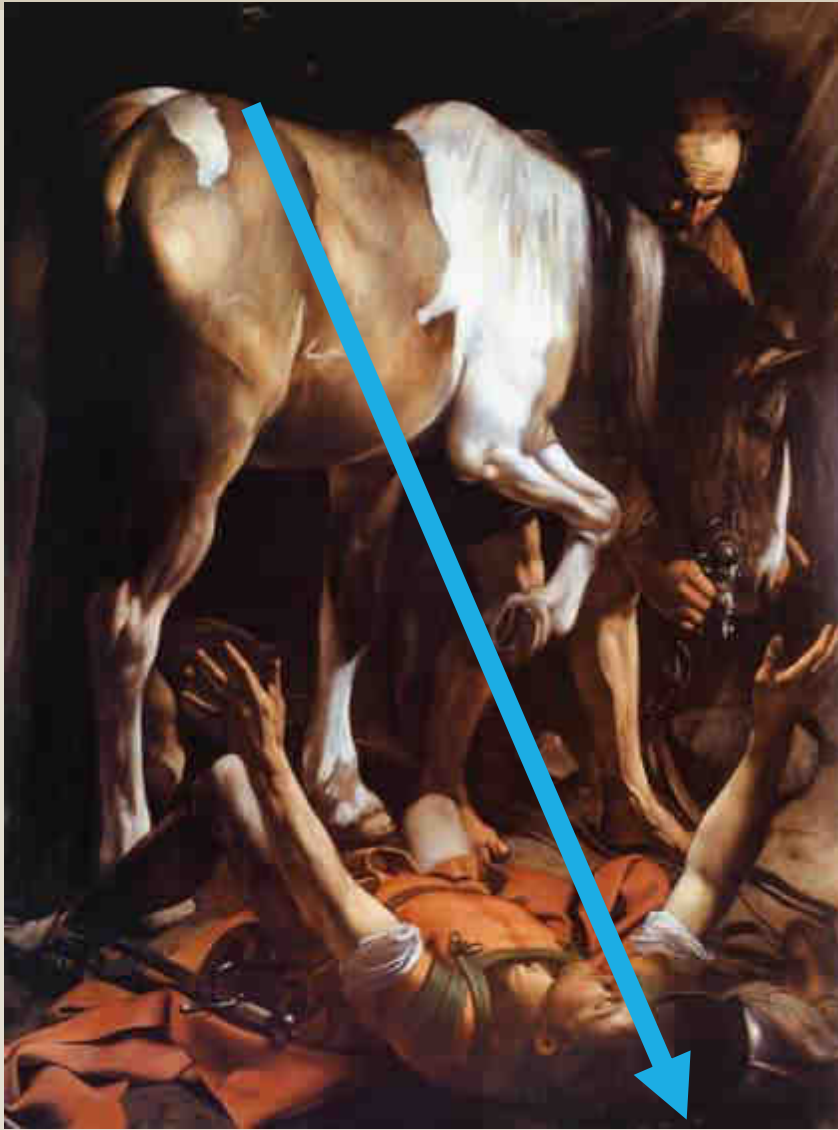


Les esposalles de la Mare de Déu, Rafaello Sanzio, 1504.
Trep i oli sobre fusta, 175 cm x 120 cm. Pinacoteca de Brera, Milà, Itàlia.



Mare de Déu de les roques, Leonardo da Vinci, c. 1485. Oli sobre taula, 199 cm x 122 cm. Museu de Louvre.

2.1.7. LA COMPOSICIÓ

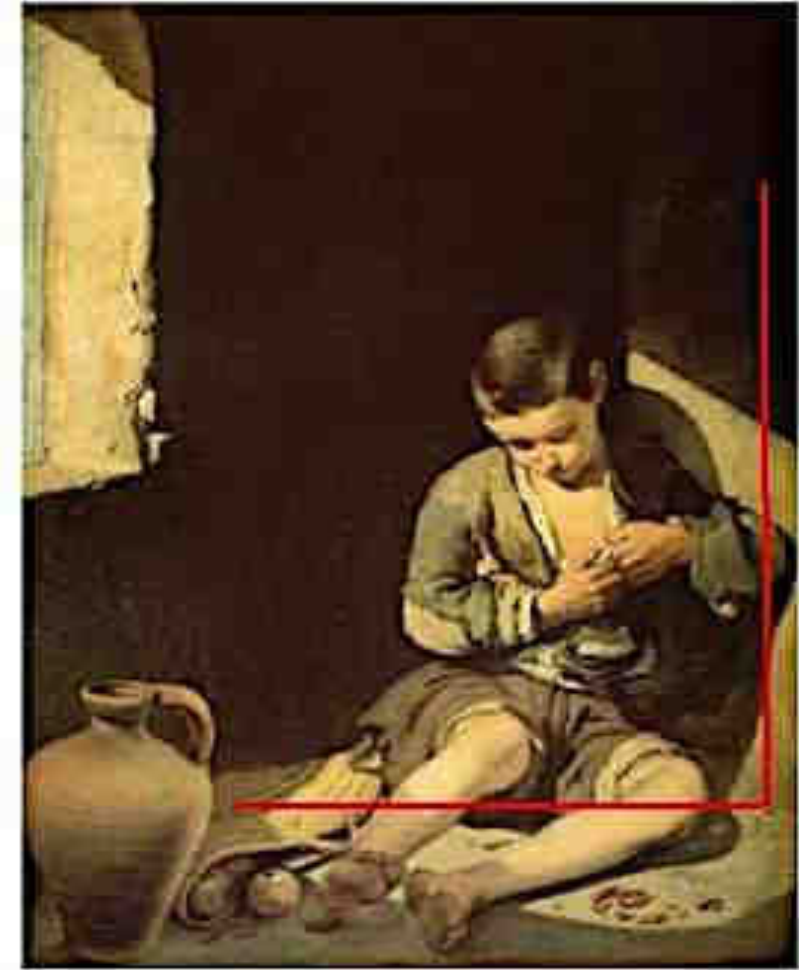
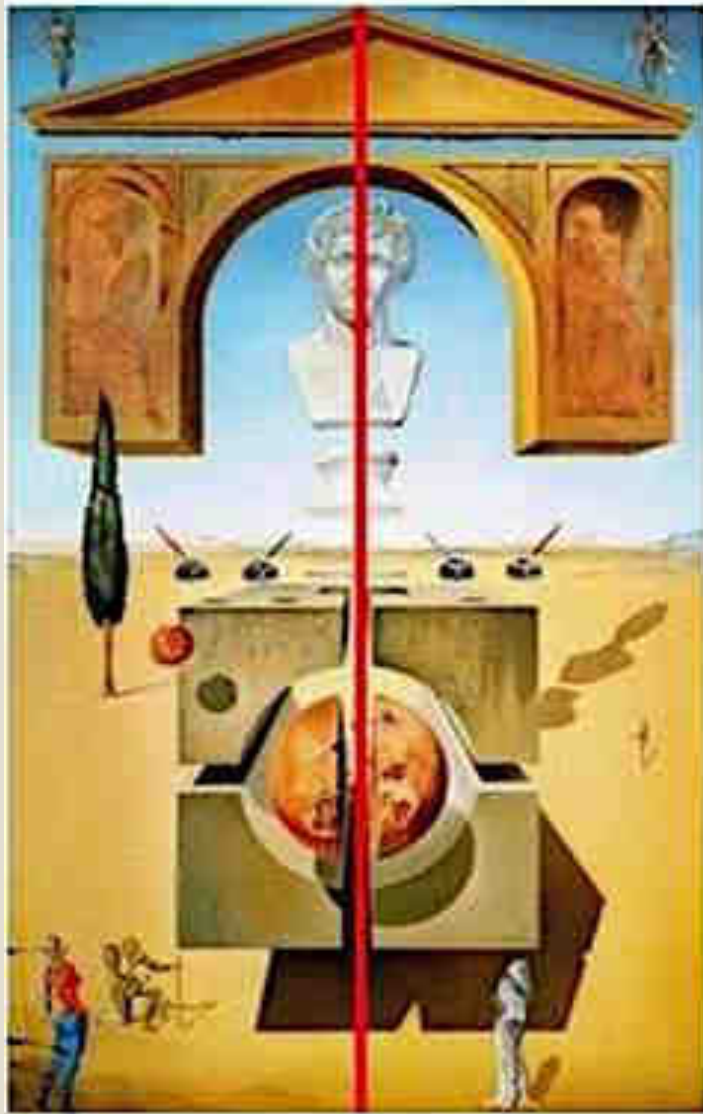


La conversió de Sant Pau en el camí a Damasc, 1604, Caravaggio. Oli sobre llenç, 230 cm×175 cm. Santa Maria del Popolo, Roma, Itàlia.



La caiguda de Faetó, Peter Paulus Rubens, 1605. Oli sobre llenç. National Gallery of Art. Washington, Estats Units.

2.1.7. LA COMPOSICIÓN



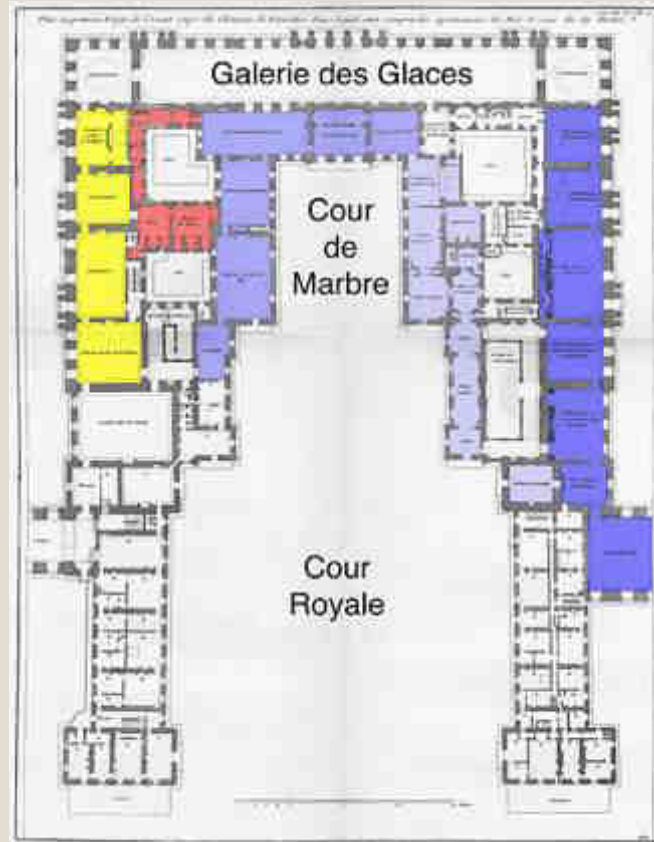
Composició simètrica
La separació de l'àtom, Salvador Dalí

Composició triangular
La Mare de Déu, el xiquet i santa Anna, Leonardo da Vinci

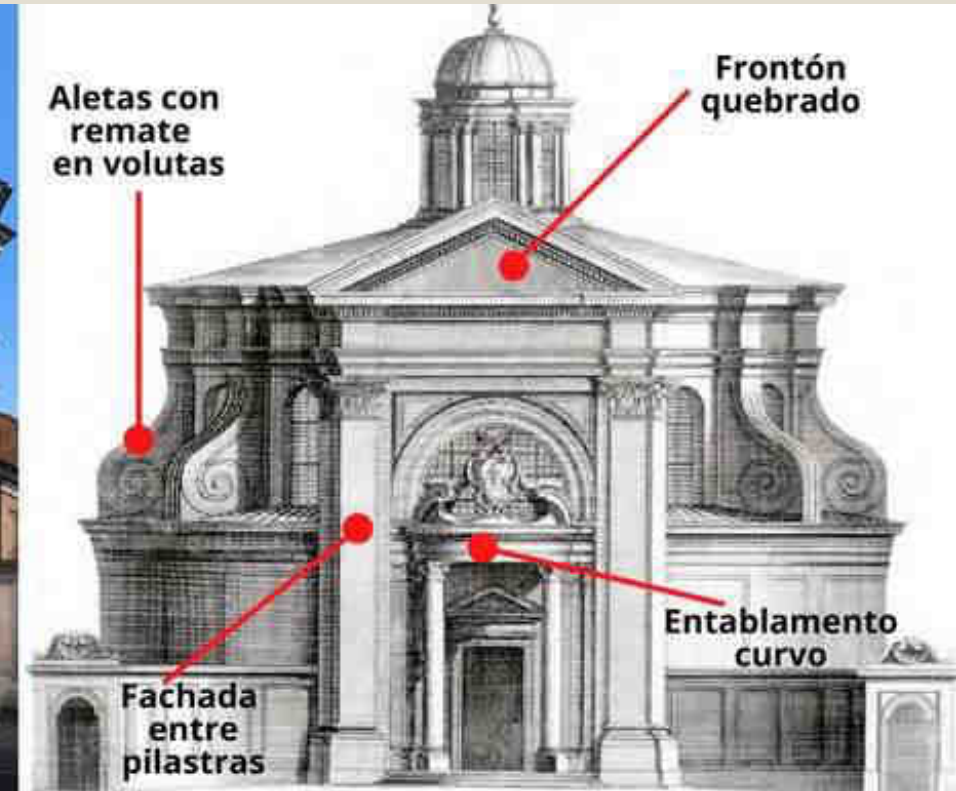
Composició en L
El xiquet mendicant, Murillo

2.1.7. LA COMPOSICIO

- ❖ En **arquitectura** es refereix a la disposició sobre el terreny dels distints espais i peces (pòrtics, patis, pavellons, estades, etc.) que integren un edifici o complex arquitectònic, cosa que dona lloc a una determinada planta de manera anàloga, s'aplica a la disposició dels elements que integren alguna de les parts de l'edifici, com les obertures, motlures, suports i ornaments d'una **façana**.



El palau de Versailles: planta del pis principal de la part central del palau. J.-F. Blondel, 1756. França.



Església de Sant Andreu del Quirinal, Gian Lorenzo Bernini, 1670. Roma.

2.1.7. LA COMPOSICIÓ

- ❖ Panofsky afirma que la història de les proporcions posa de manifest que les funcions tècniques i constructives, estètiques i simbòliques han oscil·lat i s'han combinat de diferent manera segons les èpoques i teories artístiques.
- ❖ L'**art actual** ha donat lloc a un repertori compositiu propi, des del cubisme fins a les diferents varietats d'art abstracte; el desinterés per la representació porta al protagonisme de la textura, el color o les implicacions perceptives de la forma com elements compositius: segons com es combinen aquests factors, s'obtindran efectes d'expansió, retracció, dinamisme, equilibri, alteracions ració de les relacions figura-fons, etc.



Trema l'iglú, Mario Merz, 2017. MAXXI, Roma.



Trompeta sense títol, 2015. Acrílic sobre paret, terra i objectes diversos, 660x2100x1300 cm. Venècia, 56a Biennal d'Art, La Biennale di Venezia.

2.1.8. L'ESPAI

❖ L'espai és l'àrea proporcionada amb unes finalitats particulars. Pot tindre dues **dimensions** (**llargària i amplitud**) o tres (**llargària, amplitud i profunditat**). En les tècniques pictòriques clàssiques hi ha intents de recrear un espai tridimensional, però és l'ús de la perspectiva visual la que aporta una il·lusió de profunditat.



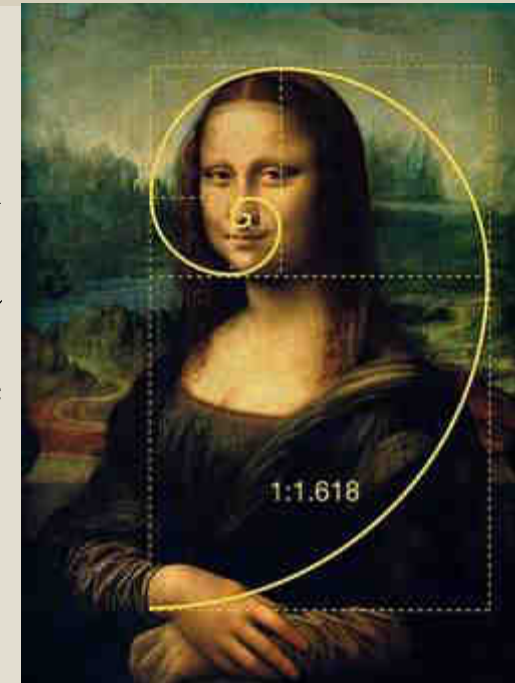
Giorgio de Chirico, *Plaça d'Itàlia*, 1913. Oli sobre tela, 51,5 x 75,5 cm. Museu de Belles Arts, Buenos Aires.



Trenant el temps, Encarna Sepúlveda, 2019. Fundació Xirivella Soriano, València.

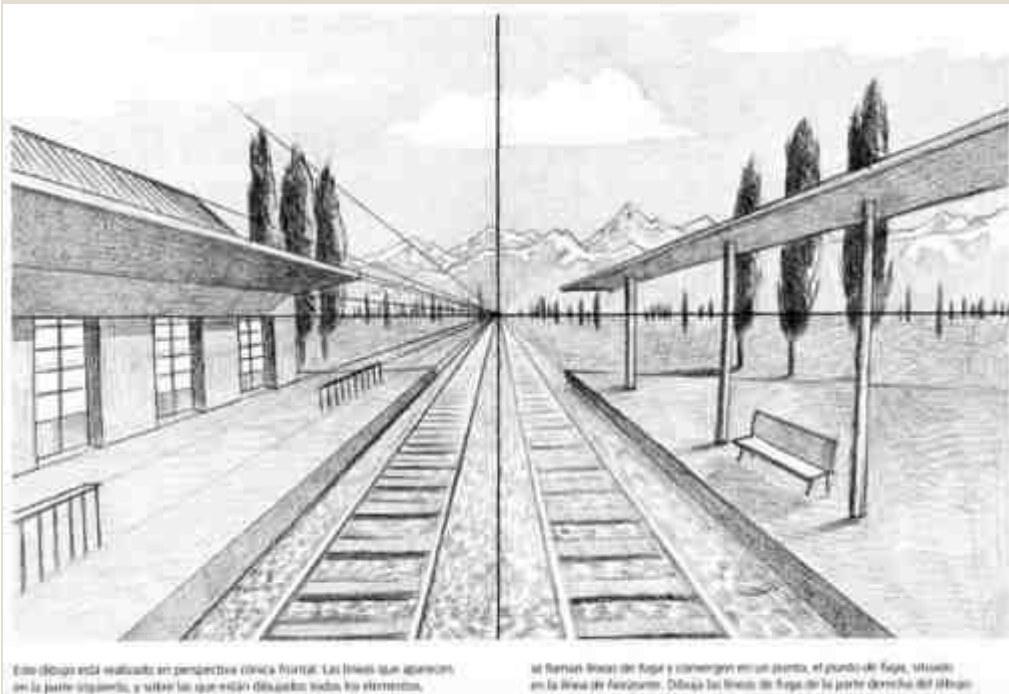
2.1.9. LES PROPORCIIONS I L'ESCALA

- ❖ Les **proporcions** són la mesura que matenen les parts entre si i amb el tot.
- ❖ **L'escala** i les proporcions en **dibuix tècnic** són la relació entre una representació i allò representat. S'expressa en termes aritmètics per mitjà de fraccions en què la unitat representa la mida real de l'objecte reproduït i el denominador el nombre de vegades en què ha estat disminuït en la representació.
- ❖ Mitjançant la proporció correcta es tracta de representar la perfecció i l'harmonia. En el **Renaixement** se seguia l'ús de la secció àuria per a la construcció de les proporcions. Aquesta era el resultat de dividir un segment rectilini S en dues parts, A i B, de manera que la divisió menor (A) dividida per la major (B), siga igual a B:S. L'ús d'aquesta «divina proporció» o «regla d'or», com també s'anomenava en la pintura renaixentista, tenia l'origen en els tractats **d'Euclides**.



2.1.10. PERSPECTIVA I PROFUNDITAT

- ❖ La perspectiva i la profunditat són dos termes diferents en essència, però estretament relacionats.
- ❖ La **perspectiva** és l'art de representar en una pintura (bidimensional) els objectes i figures, tal com apareixen en el pla real (tridimensional).
- ❖ La **profunditat** és la sensació de tridimensionalitat d'una imatge.
- ❖ Juntes, la perspectiva i la profunditat poden utilitzar-se per a crear escenes dinàmiques, creïbles i immersives en una obra. La il·lusió tridimensional no té presència en l'art occidental fins a l'època antiga i, posteriorment, en el segle XIV.
- ❖ Vivim en un món tridimensional i l'ésser humà ha intentat modelar i recrear aquest món en dues dimensions.

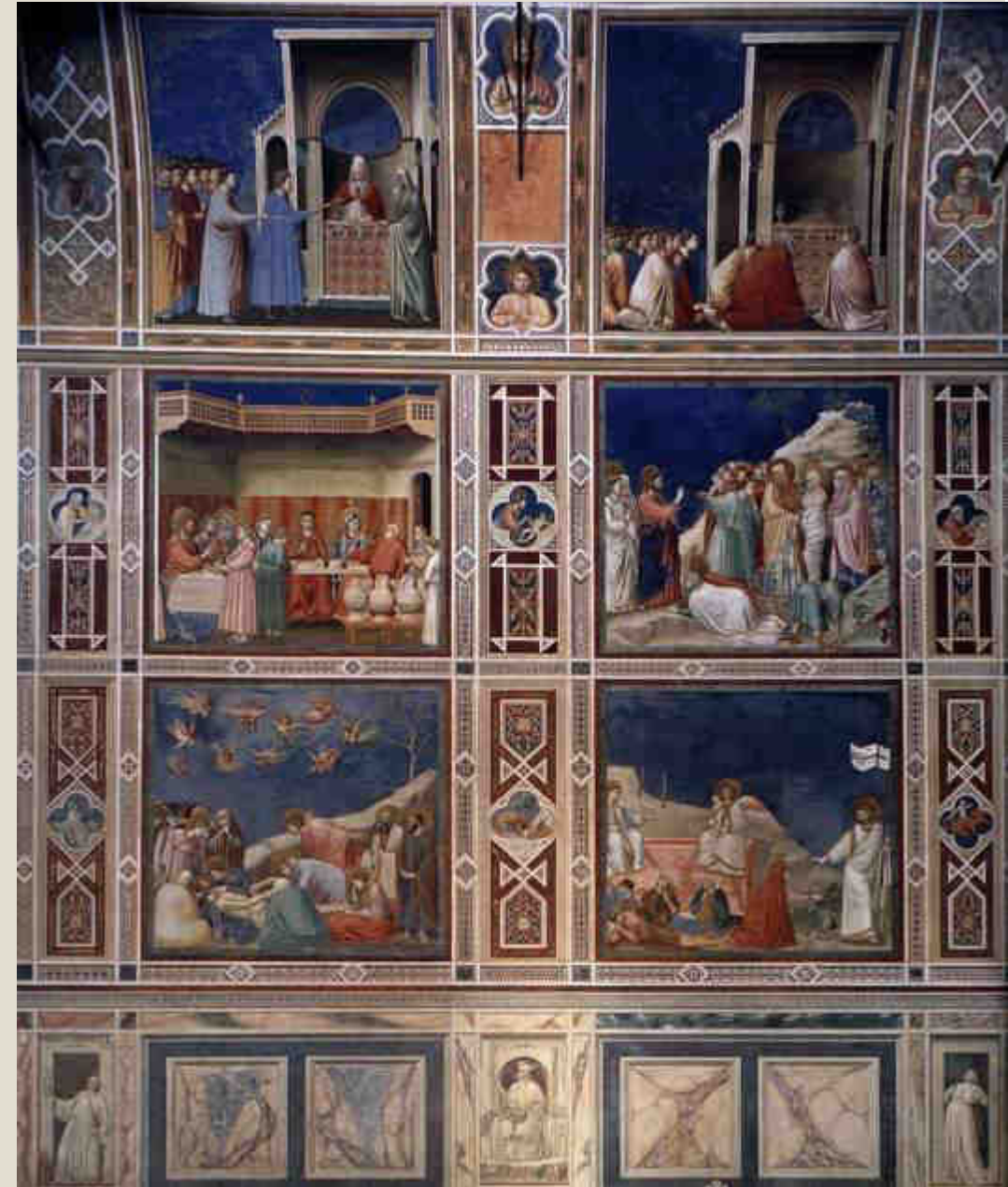


2.1.10. PERSPECTIVA I PROFUNDITAT

- ❖ Pintures anteriors al Renaixement, sense l'ús correcte de perspectiva. **Giotto** di Bonde (1267-1337), pintor i arquitecte, va ser un dels primers a començar a desenvolupar la perspectiva, «imperfecta» en els seus treballs i va introduir l'escorç i la profunditat en l'arquitectura i les figures de les seues escenes.

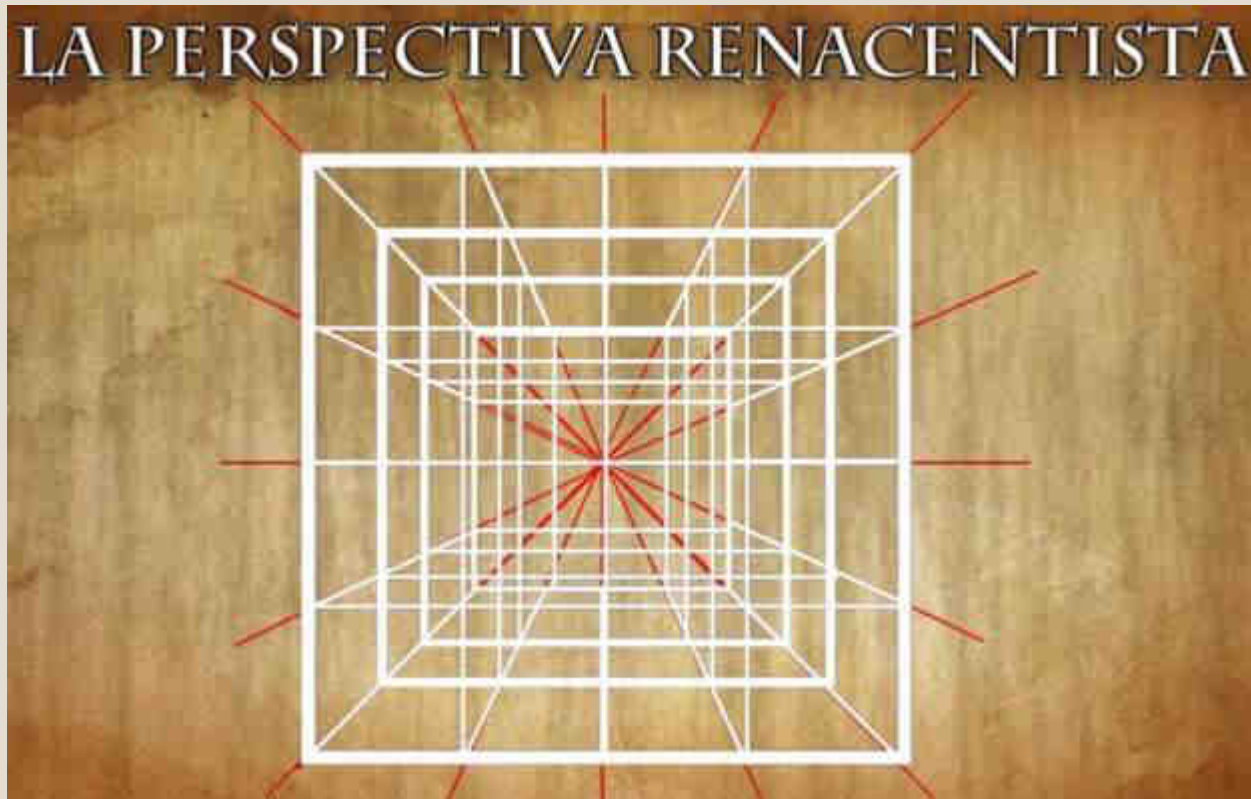


La capella dels Scrovegni
La capella alberga un cèlebre cicle de frescs de Giotto, acabat sobre 1305.

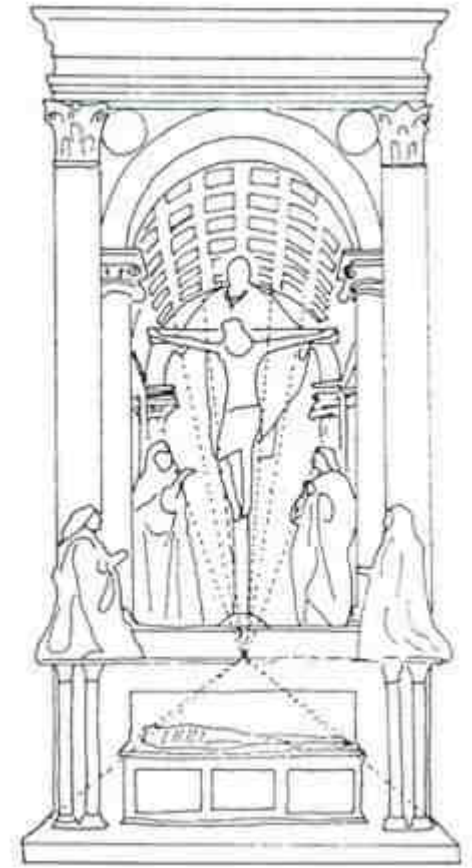


2.1.10. PERSPECTIVA I PROFUNDITAT

- ❖ En el **Renaixement**, els artistes van començar a experimentar amb la perspectiva i la profunditat per a crear imatges tridimensionals. Amb la introducció de la perspectiva lineal, es creen unes regles que influiran en altres artistes com **Masaccio**, que mostrarà un gran interès per la disposició dels personatges en l'espai i la preocupació per la profunditat amb la importància que li dona a la perspectiva.



La Trinitat, Masaccio, 1434. Pintura al fresc, 670 cm × 317 cm. Santa Maria Novella, Roma.



2.1.10. PERSPECTIVA I PROFUNDITAT

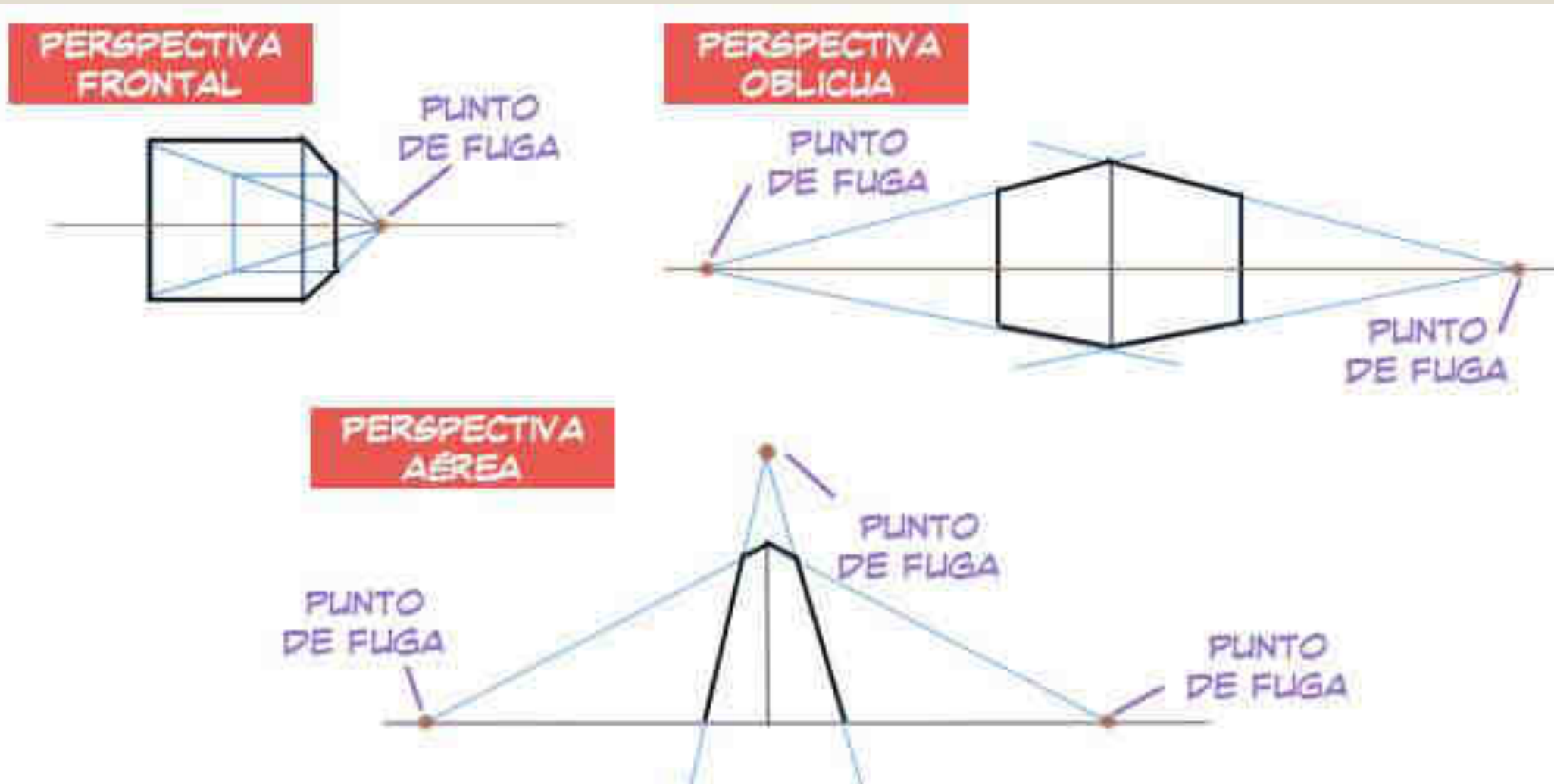
LES TRES DIMENSIONS

❖ La perspectiva assumeix que l'espai s'estructura al llarg de tres eixos ortogonals (perpendiculars) que proporcionen un sistema de referència espacial. Aquests eixos (X, Y i Z) es basen en tres dimensions:

❖ X: longitud

❖ Y: amplada

❖ Z: alçada



2.1.10. PERSPECTIVA I PROFUNDITAT

SISTEMA AXONOMÈTRIC

- ❖ La perspectiva axonomètrica (o paral·lela) no es basa a reproduir la realitat, així que no està supeditada a la creació d'un sentit natural de l'espai tridimensional.
- ❖ Els objectes dibuixats d'aquesta manera no retrocedeixen de manera natural respecte de l'espectador, ja que no existeix.
- ❖ La perspectiva axonomètrica s'utilitzava en l'art xinès, per exemple, que permetia representar diversos subjectes en una escena de manera equitativa.

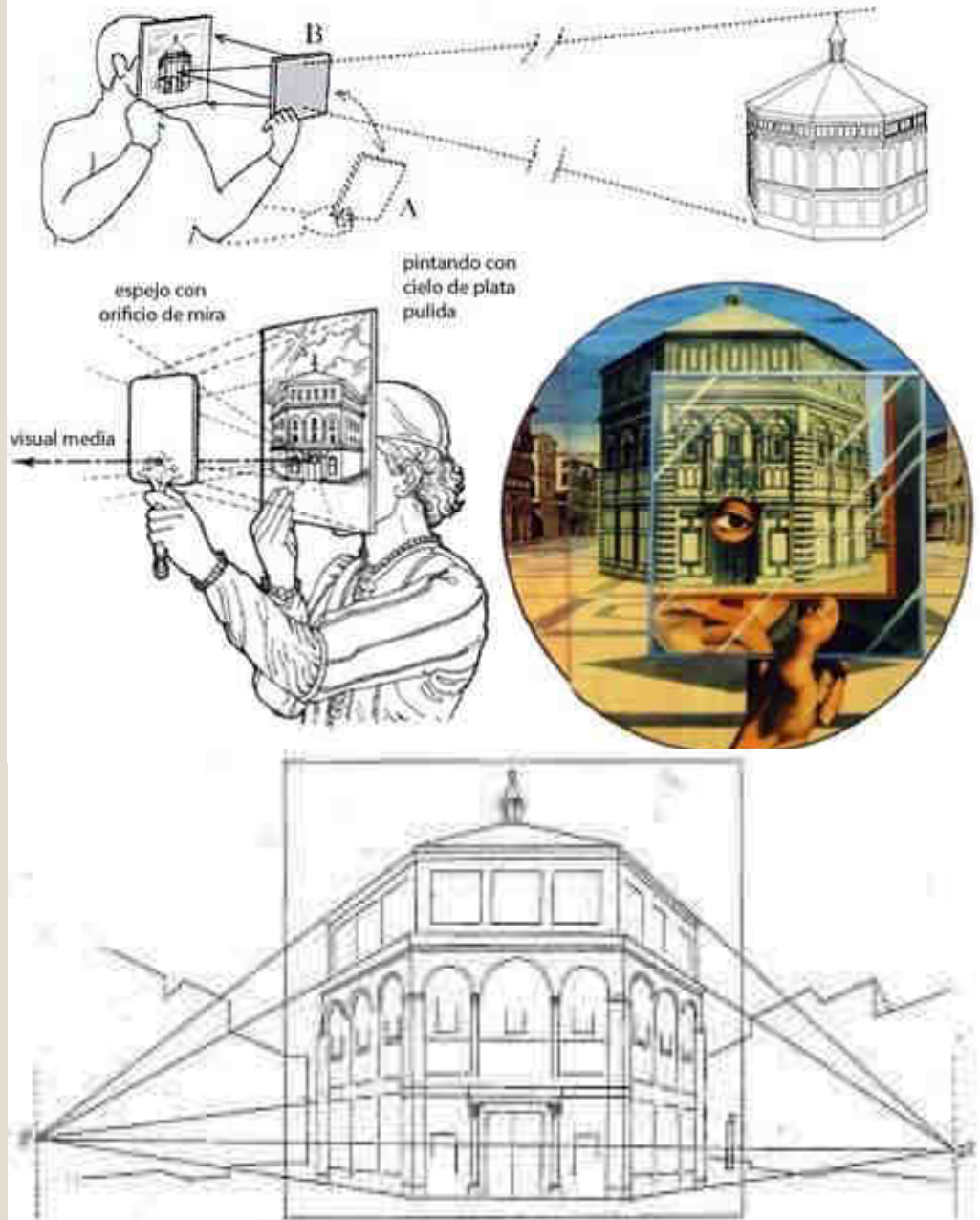


Il·lustració de la novel·la xinesa *El romanç dels Tres Regnes*, segle XV.

2.1.10. PERSPECTIVA I PROFUNDITAT

SISTEMA CÒNIC

- ❖ La perspectiva cònica (o lineal) es basa en la projecció d'un cos en l'espai sobre el pla del dibuix des de la posició que tindria un observador davant del pla bidimensional. S'utilitzen rectes projectants que passen per un o més punts de fuga. El resultat s'aproxima a la visió obtinguda si l'ull humà estiguera situat en aquest punt.
- ❖ **Filippo Brunelleschi (1377-1446)** va ser un arquitecte, escultor i orfebre renaixentista italià, considerat el descobridor de la **perspectiva lineal** mitjançant un mètode matemàtic. Tenia com a objectiu imitar un espai tridimensional en una superfície plana tal com el contemplaria l'ull humà, i va crear aquest sistema de representació gràfic basat en la projecció d'un volum sobre un pla auxiliant en rectes projectants.
- ❖ Va ser en la pintura renaixentista perquè representava de forma més aproximada la nostra visió.

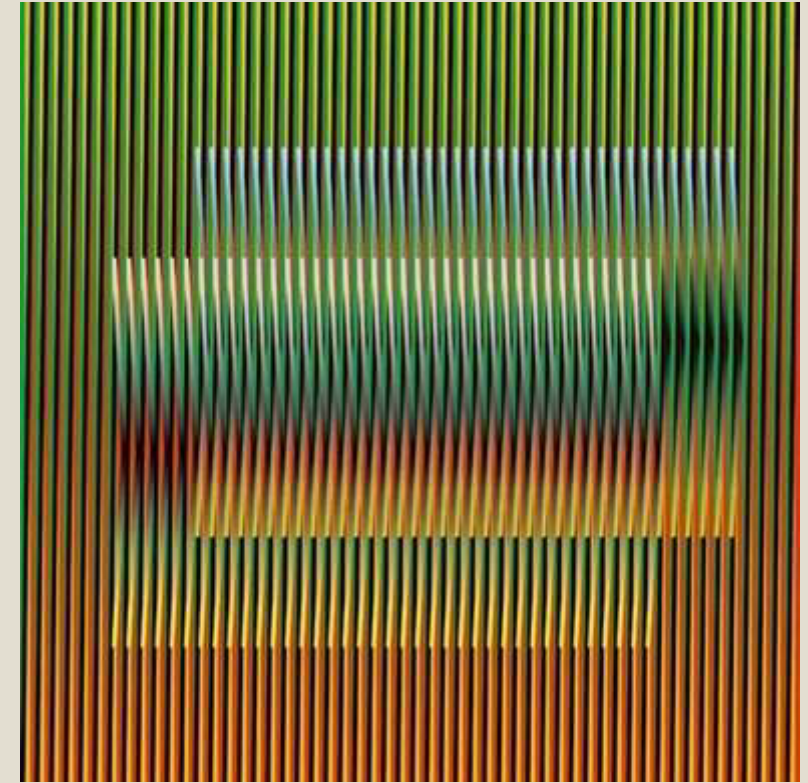


2.1.11. EL TEMA

❖ El tema en una **obra d'art figurativa** és el contingut narratiu, l'assumpte, escena o història que representa. La noció de tema distingeix aquest contingut narratiu de l'estrictament formal, que queda arreplegat en el concepte d'estil. Quan un tema es torna recurrent i reuneix un cert nombre d'elements i imatges constants, s'utilitza el terme *tipus iconogràfic*. **El tema** pot ser també la motivació que porta el missatge a l'espectador.



Port marítim amb l'embarcament de la reina de Saba, Claude Lorrain (1604 / 1605–1682), 1648. Oli sobre tela, 149,1 cm x 196,7 cm. Galeria Nacional, Londres.



Color additiu, sèrie 32 un 4 ABD, Carlos Cruz-Diez, 2002, 40 x 40 cm. París, França. Art òptic.



2.1.12. PERMANÈNCIA I ART EFÍMER



2.1.12. PERMANÈNCIA I ART EFÍMER

- ❖ **L'art efímer** és tota expressió artística concebuda com a fugaç en el temps, és a dir, no permanent, com a objecte artístic material i conservable. Pel caràcter transitori, no deixa una obra perdurable.
- ❖ Independentment que qualsevol expressió artística pugui o no ser perdurable en el temps i que moltes obres concebudes sota criteris de durabilitat puguin desaparèixer en un breu lapse de temps a causa de qualsevol circumstància indeterminada, **l'art efímer té en la seua gènesi un component de transitorietat, d'objecte o d'expressió fugaç en el temps.**



Alliberament de 1.001 globus blaus, «escultura aerostàtica» d'Yves Klein.
Reconstrucció realitzada el 2007 a la plaça Georges-Pompidou de París com a celebració del cinquantenari de l'esdeveniment fet per Klein el 1957.

2.1.12. PERMANÈNCIA I ART EFÍMER

- ❖ Les **noves tecnologies** (la **fotografia** i el **cinema**) s'encarregaven de captar la realitat.
- ❖ Aquests factors van produir la gènesi de les noves tendències de l'art : l'art abstracte, d'acció i conceptual, efímer... on l'artista ja no intenta reflectir la realitat, sinó el seu món interior, expressar els sentiments.
- ❖ **L'art actual està íntimament lligat a la societat**, destaca per la **instantaneïtat**, necessita poc temps de percepció.



The Umbrella Project

Instal·lació artística de Christo, 1991. Ibaraki, Japó.

- ❖ En una societat més materialista, més consumista, l'art es dirigeix als sentits, no a l'intel·lecte.
- ❖ Les últimes tendències artístiques han **perdut l'interés per l'objecte artístic**: l'art tradicional era un art d'objecte; l'actual, de concepte. Revaloració de l'art actiu, de l'acció, de la manifestació espontània, efímera...

2.1.12. PERMANÈNCIA I ART EFÍMER

MARINA ABRAMOVIC PERFORMANCES

<https://www.youtube.com/watch?v=OS0Tg0IjCp4>

https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0

<https://www.youtube.com/watch?v=XprgZEzDIyg>



Rhythm 0'' és una obra d'art conceptual i de performance de Marina Abramović desenvolupada durant sis hores en Estudi Morra, 1974, Nàpols.

2.1.12. PERMANÈNCIA I ART EFÍMER

- ❖ La percepció de l'efímer no és igual en l'art occidental que en altres àmbits i cultures, de la mateixa manera que no en totes les civilitzacions es té un mateix concepte sobre l'art.
- ❖ Un dels països on més es valora el caràcter fugaç i momentani de la vida i les representacions culturals és Japó. L'art té en la cultura japonesa un gran sentit introspectiu i d'interrelació entre l'ésser humà i la natura que es fa palès en el valor atorgat al caràcter efímer de les coses i el sentit emocional que s'estableix amb el l'entorn. Així, en la **cerimònia del te**, els japonesos valoren la calma i la tranquil·litat d'aquest estat de contemplació que aconseguixen amb un ritual senzill. Per als japonesos, la pau i l'harmonia estan associades a la calidesa i la comoditat, qualitats alhora que són reflex del seu concepte de la bellesa.



2.1.14.1. L'ARQUITECTURA EFÍMERA

- ❖ Les construccions d'arquitectura efímera es troben especialment en cerimònies públiques i celebracions.
- ❖ L'esplendor de l'arquitectura efímera es dona especialment en el **Barroc**, quan el caràcter ornamental, artificios i recarregat traslluïa un sentit vital transitori i es relaciona amb el *memento mori* en paral·lel al gènere pictòric de les *vanitas*.
- ❖ Les festes barroques suposaven una conjugació de totes les arts, des de l'arquitectura i les arts plàstiques fins a la poesia, la música, la dansa, el teatre, la pirotècnia, arranjaments florals, jocs d'aigua, etc.
- ❖ Arquitectes com **Bernini** a Itàlia van dissenyar estructures, coreografies, il·luminacions i altres elements que sovint els servien com a camp de proves: així, el baldaquí per a la canonització de santa Elisabet de Portugal va servir Bernini per al futur disseny del baldaquí de Sant Pere del Vaticà.



Arc de triomf per a Maximilià I, xilografia feta per Dürer, segle XVI.



Baldaquí de Sant Pere, Gian Lorenzo Bernini, 1623-1634. Bronze, 28,5 m. Ciutat de Vaticà.

2.1.14.1. L'ARQUITECTURA EFÍMERA

- ❖ En l'edat contemporània destaquen les **exposicions universals**, on es mostraven els progressos científics, tecnològics i culturals i es convertien en autèntics espectacles de masses. Cada país edificava un pavelló per a promocionar-se, concebut de forma efímera per a durar només el temps que durara l'exposició.
- ❖ En aquestes exposicions es van fer els primers experiments sobre noves tipologies i materials de l'arquitectura moderna com la construcció amb formigó, ferro i vidre, o l'important desenvolupament de l'interiorisme propiciat especialment pel modernisme.



The Crystal Palace, Joseph Paxton, 1850-1851. Vidre. Hyde Park, Londres.



Pavelló alemany, Ludwig Mies van der Rohe i Lilly Reich, 1928-1929, 1050 m². Barcelona.



La Torre Eiffel, Alexandre Gustave Eiffel per a l'Exposició Universal de París, 1889.

2.1.12.1. L'ARQUITECTURA EFÍMERA

- ❖ Des de mitjan segle XX, l'arquitectura en gel, especialment als països nòrdics —donades les especials circumstàncies climàtiques—, ha començat a proliferar en diverses tipologies d'edificacions en gel com hotels, museus, palaus i totes les altres estructures concebudes per regla general per a ús públic i amb caràcter lúdic o cultural. Aquestes construccions es basen en estructures tradicionals com l'iglú, habitatge típic dels esquimals. Entre altres edificacions fetes en gel, convé destacar l'Hotel de Gel de Jukkasjärvi, a Suècia, construït el 1990.



Hotel de gel de Jukkasjärvi, a Suècia, 1990.

2.1.12.2. L'ESCULTURA EFÍMERA

- ❖ També amb aquest mateix material de gel s'elaboren escultures; destaca el **festival de Harbin**, capital de la província de Heilongjiang de la República Popular Xina. També les **falles** són monuments artístics escultòrics, satírics, generalment de grans dimensions amb figures o ninots al voltant d'una o més figures centrals que es planten als carrers de diverses ciutats de la Comunitat Valenciana durant les festes.



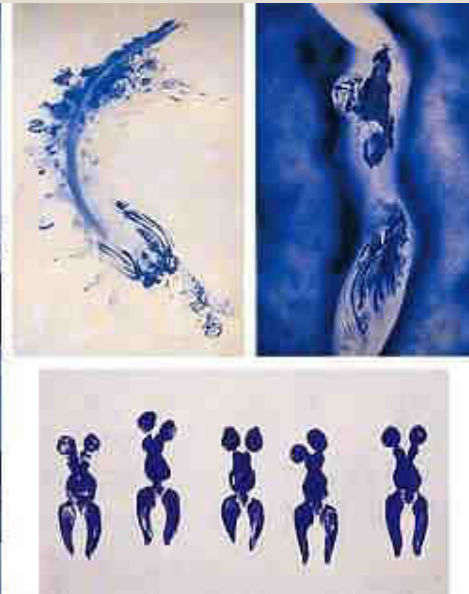
2.1.12.3. L'ART COMESTIBLE

- ❖ **L'art comestible** (*eat art*) va nèixer dins del moviment artístic del nou realisme en la dècada dels seixanta com un corrent efímer de l'art en l'ús dels aliments. **Daniel Spoerri** va ser el primer a utilitzar elements comestibles com a obra d'art. Els seus menjars-espectacle organitzats en galeries d'art com un restaurant efímer presentaven els anomenats quadres-trampa, on enganxava amb resina restes de menjar sobre unes taules de fusta.



2.1.12.4. L'ART CORPORAL

- ❖ L'art corporal utilitza el cos humà com a mitjà d'expressió artística.
- ❖ Sorgit a la fi dels anys seixanta i desenvolupat als setanta, aquest moviment va tocar diversos temes relacionats amb el cos, especialment, amb relació a la violència, el sexe, l'exhibicionisme o la resistència corporal a determinats fenòmens físics.



Antropometria, Yves Klein, 1960. Acrílic, 156.5 x 282.5 cm. Centre Pompidou, París, França.

L'arbre de la vida, Ana Mendieta, 1976.

2.1.12.5. L'ART NATURAL

- ❖ **L'art natural** és una tendència que utilitza la natura com a suport artístic. Va sorgir a la fi dels **anys seixanta**, contraposant el retorn a la natura enfront de l'art pop de moda en el moment. En la gènesi d'aquest figura un fort component de **reivindicació ecològica**, en una era d'intensa industrialització i de destrucció dels recursos vitals del planeta. Per regla general, les obres es duen a terme en **llocs remots** com ara deserts, muntanyes o prats, on la natura es troba inalterada i l'artista gaudeix de la solitud necessària per a efectuar el treball.
- ❖ ***El llamp al camp de Walter de Maria (1977)***, un conjunt de 400 vares d'acer situades en un camp desèrtic de Nou Mèxic que atrauen els llamps, habituals en les tempestes d'estiu de la zona; i l'obra de **Christo i Jeanne-Claude**, caracteritzada per l'embolcallament de paisatges, arquitectures o monuments de grans dimensions, amb la intenció de posar en evidència l'anonimat dels objectes en la societat consumista, emfasitzant-los amb l'aire de misteri i sorpresa que presenta un objecte embolicat. Totes aquestes formes les registra en fotografies per a presentar-les posteriorment en galeries d'art.

2.1.12.5. L'ART NATURAL



Camp de llampecs, Walter de Maria. Estats Units, 1977. Land Art i instal·lació, 1 milla x 1 quilòmetre. Camp obert, Catron County, New Mexico, Estats Units.



El Pont Neuf embolicat en tela per Christo i Jeanne-Claude, 1985. Paris.

2.1.12.5. LAND ART



Spiral Jetty de Robert Smithson des de dalt de Rozel Point, a mitjans d'abril del 2005.



El Gran Cretto, Alberto Burri, 1984-2015. Escultura de formigó, 1,50 m × 350 m × 280 m. Gibellina, Sicília.



2.1. L'ARQUITECTURA



2.1. L'ARQUITECTURA

- ❖ **L'arquitectura** naix de la **necessitat** de l'esser humà de posar sostre i salvaguardar-se del clima.
- ❖ **Defineix un espai** i funciona com a mediació entre la terra i el cel.
- ❖ Els primers vestigis són de **fusta**.
- ❖ Tot grup humà necessita manipular el medi natural per a assentar-s'hi i transformar l'entorn a fi de acomodar-lo a les exigències de cada moment.
- ❖ **L'arquitectura és una prolongació de la virtualitat corporal de l'ésser humà**: la pell magnificada o la closca.
- ❖ L'arquitectura potencia les activitats individuals i col·lectives, a part de les més elementals i les de defensa i producció, és el contenidor de la feina, el repòs, el joc, la comunicació, la referència orientadora i la plataforma de l'existència.



2.1. L'ARQUITECTURA

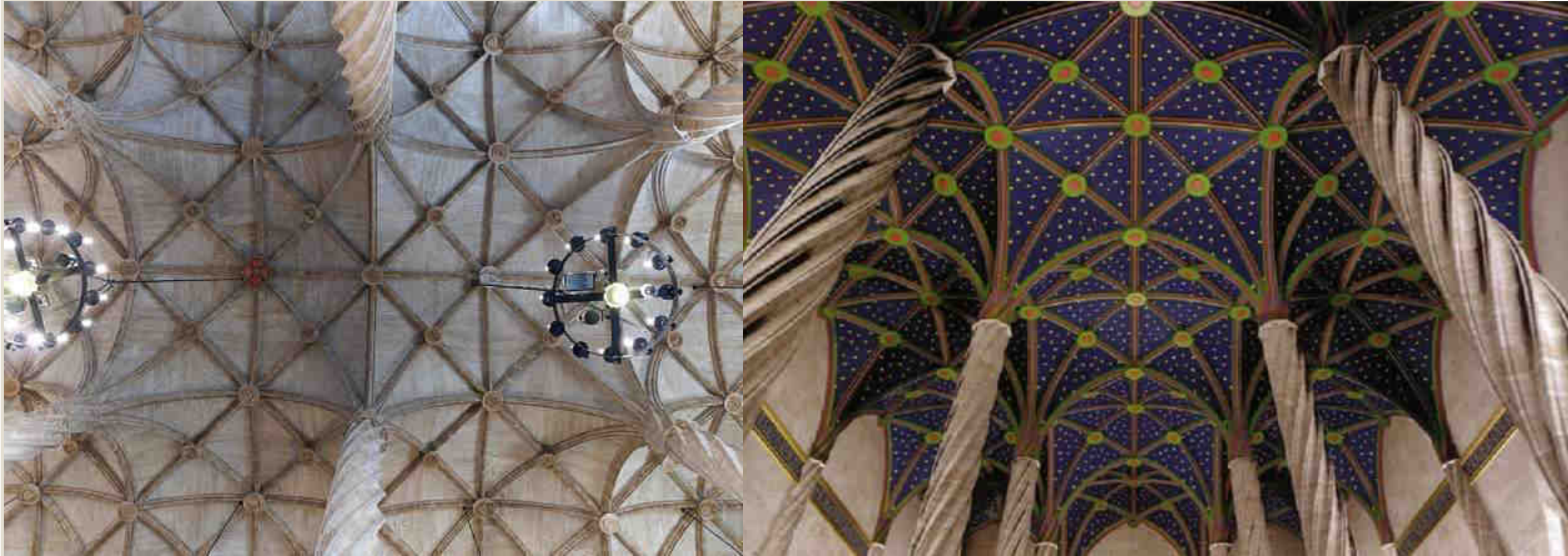
- ❖ La cabana primigènica.
- ❖ Els grans arquitectes com **Vitruvi**, **Palladi**, **Viollet-le-Duc** i **Gropius** van entendre que fer arquitectura suposava el «ben construir» amb la finalitat de **satisfer necessitats humanes**.
- ❖ **Alberti** (1404-1472) va atorgar a la feina arquitectònica una **dimensió intel·lectual creativa**. **Wölfflin** (1864-1945) defensa el **valor significatiu** de l'arquitectura. **Gropius** (1883-1969) representant del **funcionalisme**, defensava que l'arquitectura ha de ser profundament experimentada.



Frontispici de l'obra de Marc-Antoine Laugier: *Assaig d'arquitectura* 2a ed. 1755, de Charles Eisen (1720-1778).
Gravat al·legòric de la cabana primitiva de Vitruvi.

2.1. L'ARQUITECTURA

- ❖ Les tres dimensions de l'arquitectura són: **formal, tècnica i semàntica**. La forma es transforma en símbol i configura un cànon. La **volta**, per exemple, és una tècnica, un recurs arquitectònic i també un símbol com a volta del cel, com els capitells dòrics o jònics, més que elements de suport.



Llotja de la Seda o Llotja dels Mercaders, Pere Comte, 1482 i 1548, València.

2.1. L'ARQUITECTURA

- ❖ Comunicar i expressar són dimensions artístiques de l'arquitectura.
- ❖ Comparteix amb altres arts el **dibuix**, el **color**, la **llum**, l'**ombra**, la **textura**, la **massa**, el **buit**, el **volum**, etc., elements sempre articulats a través de l'organització general que suposa la **composició**.
- ❖ La **llum** és filtrada, ressaltada, vetllada i manipulada a través de l'arquitectura i aconsegueix alts nivells de virtualitat simbòlica.
- ❖ L'**espai** configurat és el principi ordenador de la composició que organitza tots els elements que intervenen en l'obra.
- ❖ La **proporció** articula els elements i el conjunt, les magnituds jerarquitzades, el contrast, el ritme, la repetició, l'equilibri estàtic, el dinamisme, etc., que donen una gran riquesa de matisos.
- ❖ L'**estil**, entés com a formes interconnectades en un tot orgànic que inclou mitjans, solucions estructurals i dona unes tipologies i trets reiterats i codificables. Romànic, Gòtic, Renaixement, Barroc, etc. representen **llenguatges** amb uns continguts, un vocabulari i una sintaxi específics.

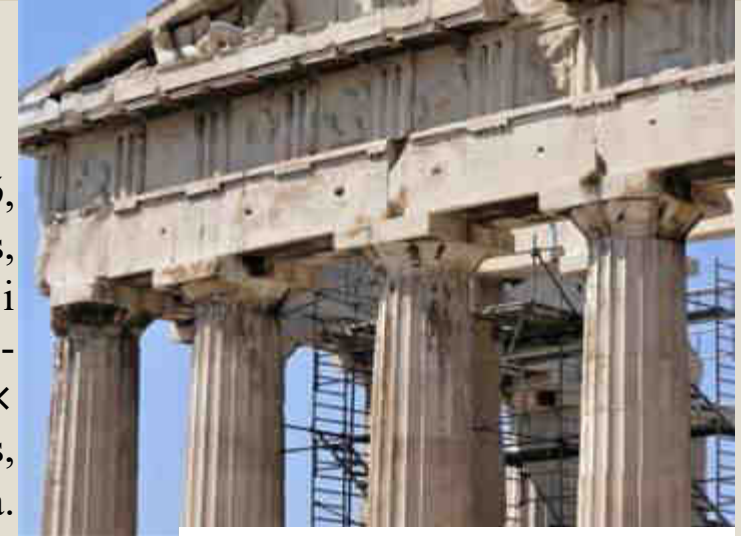
Capella superior de la Sainte-Chapelle, Pierre de Montreuil, 1242–1248. París, França.



2.1. L'ARQUITECTURA

❖ Des de la **Grècia antiga**, l'arquitectura s'ha associat a l'àmbit de les arts, tant pels procediments formals i **intel·lectuals** utilitzats en el projecte com per l'estreta connexió de la feina d'arquitectes i artistes plàstics en edificis singulars com els **temples clàssics**.

*Partenó,
Ictinos,
Cal·lícrates i
Fídies, 447-
432 a . 69,5 ×
30,9 m. Atenes,
Grècia.*



❖ A partir del **Renaixement**, aquesta associació es reforçarà i teòrics com **Alberti** insistiran en els aspectes **científics, artístics i intel·lectuals de l'arquitectura**, que quedarà inclosa fins al segle XX en el sistema de les **belles arts** i sotmesa a les normes del **classicisme**.



2.1. L'ARQUITECTURA

- ❖ Caldrà esperar a la irrupció de nous materials i tècniques constructives (**ferro o formigó armat**), fruit de la **revolució industrial**, perquè els **aspectes tècnics** i les repercussions sobre els aspectes formals i representatius de l'arquitectura cobren rellevància.



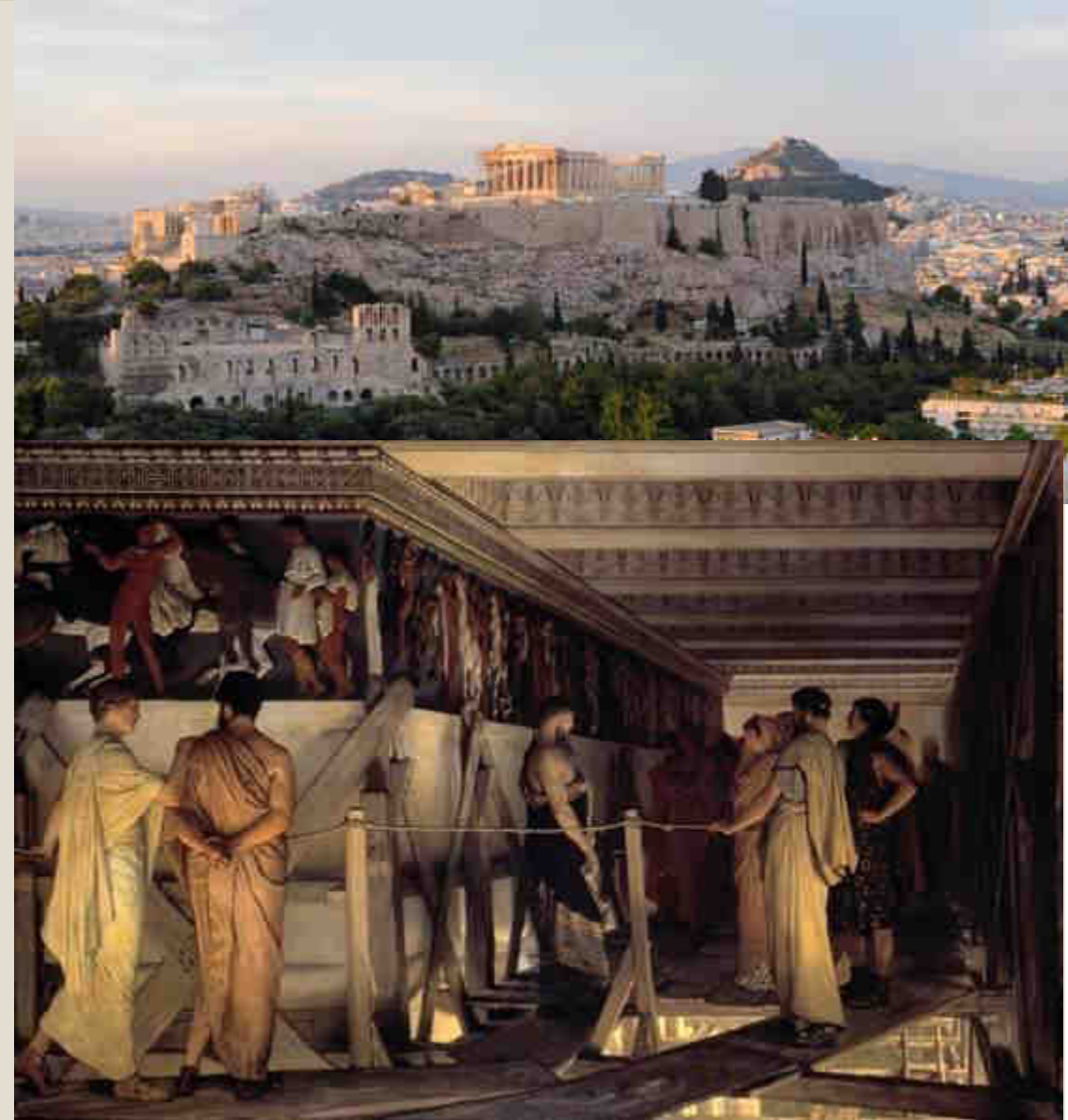
Biblioteca de Santa Genoveva, Henri Labrouste, 1840. París.



Galeria d'Umberto I, Emanuele Rocco, 1885-1892. Nàpols.

2.1.1. LA FIGURA DE L'ARQUITECTE

- ❖ Per **arquitecte** s'entén el **responsable intel·lectual i civil** del **disseny** d'una **obra arquitectònica (projecte)** i, eventualment, de la **direcció tècnica o facultativa** de la **construcció**.
- ❖ Aquest perfil, que uneix facetes tècniques i artístiques, es fixa en el **segle XIX** amb la fundació de les **escoles d'arquitectura** com a llocs de formació de l'arquitecte.
- ❖ En la **Grècia Antiga** trobem el nom d'arquitectes vinculats a diferents obres, encara que a penes sabem res ni de la formació ni de les atribucions (**Ictinos, Cal·lícrates i Fídies**).



Fídies mostrant el fris del Partenó als seus amics,
Sir Lawrence Alma-Tadema, 1868.

2.1.1. LA FIGURA DE L'ARQUITECTE

- ❖ La primera informació expressa apareix en *De Architectura Libri Decem* de **Vitruvi**, el tractat disciplinar més antic, del segle I aC.
- ❖ Per a **Vitruvi**, l'aprenentatge de l'arquitecte es fonamenta en **sabers pràctics i artesanals (*fabrica*)** i en **sabers teòrics (*rationatio*)**.
- ❖ Aquests sabers teòrics requereixen el concurs de múltiples disciplines, des del **dibuix i la geometria** fins a **l'aritmètica, l'òptica, la història, etc.**
- ❖ L'àmbit d'actuació abasta tant la construcció d'edificis com el **disseny de màquines de guerra** (el mateix Vitruvi va ser enginyer militar al servei de Juli Cèsar) o rellotges de sol.



2.1.1. LA FIGURA DE L'ARQUITECTE

- ❖ En l'edat mitjana, la noció de projecte es difumina i predomina l'aplicació empírica de **solucions tipològiques i constructives**.
- ❖ L'arquitecte medieval és més un **mestre d'obres** i desenvolupa el treball en un context social i tècnic de caràcter artesanal, per més que en l'època del **gòtic** la complexitat d'aquest treball arribi a ser notable.



*Basílica de Santa Sofia de Constantinoble, 532-537.
Antemi de Tralles i Isidor de Milet. Constantinoble.*



*Església de Sant Vital, 402 - 547,
Ravenna, Itàlia.*



*Església de Sant Climent de
Taüll, c. 1123, Lleida.*

2.1.1. LA FIGURA DE L'ARQUITECTE

- ❖ La idea de **projecte** (la capacitat de preveure i dissenyar l'obra en els aspectes tècnics i configuració formal) no torna a adquirir rellevància fins al **primer Renaixement italià**. La recuperació del **tractat de Vitruvi** estimula la concepció de l'**arquitecte** com a **figura intel·lectual** aliena als aspectes artesanals de l'execució material de l'obra.
- ❖ Ell és qui dona la **traça** i la **resolució concreta dels aspectes tècnics** queda en mans de **figures subalternes**.
- ❖ Adscrit a l'àmbit artístic, l'arquitecte es formarà en les **acadèmies de belles arts**, com els pintors i escultors, on els aprenentatges científics i tècnics ocupen un lloc secundari.



Retrat de Sebastiano Serlio, Bartolomeo Passerotti. Würzburg, Museu Martin von Wagner.

2.1.1. LA FIGURA DE L'ARQUITECTE

- ❖ **Enginyer civil**, a partir de la segona meitat del segle XVIII dissenya construccions (**ponts, arsenals, dipòsits, canals, etc.**) amb una sòlida **preparació tecnicocientífica** i amb la possibilitat de fer front al repte de nous materials (**ferro i vidre**) i tècniques introduïts per la **revolució industrial**.
- ❖ La fundació **d'escoles d'arquitectura** buscarà tornar a equilibrar les facetes tècnica i artística, la conjunció agafa una nova dimensió social en la dècada dels vint i trenta amb el **Moviment Modern**, que replanteja la figura de l'**arquitecte** com a **visionari de la utopia tecnològica i social** difosa per l'**avantguarda**.

Ville Savoie, Le Corbusier, 1929. Poissy, França.



2.1.2. ELS ASPECTES SOCIALS: L'AUTORIA I PROMOCIÓ

❖ Resulta complex establir línies divisòries entre **qui necessita l'obra arquitectònica, qui la promou i qui la fa** (trinomi promotor-autor/realitzador-usuari), bàsic en la dimensió sociològica de l'arquitectura.

❖ En principi, l'**especialista de la idealització** és el que anomenem **arquitecte**, i en aquest sentit s'assembla a un pintor o a un escultor pel que fa a l'autoria.

❖ No obstant això, la incidència del **promotor** pot arribar a ser molt forta i, de vegades, el **promotor**, el **realitzador** i l'**usuari es confonen** en una fosca entitat anònima.

Retrat de Cosme el Vell,
Pontormo (1494–1557),
c. 1518 - 1520,
86 cm x 65 cm.
Uffizi, Florència.



L'església de Sant Llorenç, Brunelleschi,
c. 1420. Florència.



2.1.2. ELS ASPECTES SOCIALS

❖ Paradigma d'aquest anonimat, la **catedral medieval**, resultat de la participació de tota la col·lectivitat.



Catedral de Toledo, 1226-1493.

*Catedral de Lleó,
1205-1301.*



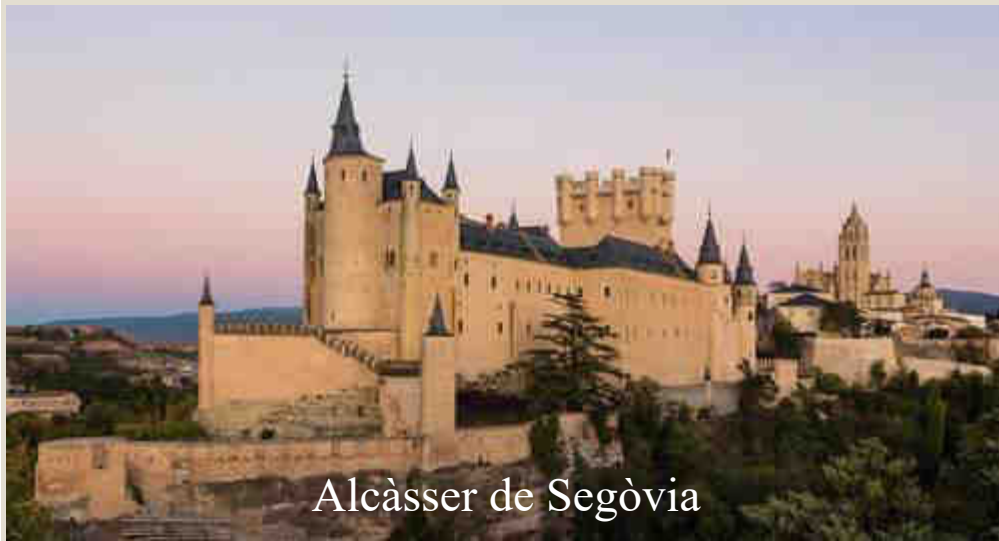
2.1.2. ELS ASPECTES SOCIALS



Fotograma
del
videoclip,
Ateo
(2021), C
Tangana i
Nathy
Peluso

2.1.2. ELS ASPECTES SOCIALS

- ❖ Les **possibilitats expressives de l'arquitectura**.
- ❖ Relació amb el **poder** per l'aparença d'estabilitat, transposada simbòlicament, ajuda a la instauració o reafirmació de tots els predominis.
- ❖ L'arquitectura pot ajudar a legitimar i a difondre un projecte ideològic.



Alcàsser de Segòvia



La Bastilla



Palau d'Hivern



Les torres bessones

2.1.2. ELS ASPECTES SOCIALS

- ❖ El **monument** en el **camp cultural** suposa la consideració de l'arquitectura com un bé patrimonial que la societat en conjunt transmet a la posteritat, ja que tots s'hi senten representats (qüestió de **permanència**).
- ❖ Entendre l'arquitectura com un **memorial** i com un tresor monumental està carregat d'intenció i cal integrar-se amb cautela en la dinàmica cultural evitant l'acceptació acrítica.



El Micalet, Andreu Julià i Pere Balaguer, 1381-1429. Catedral de València.



Llotja de la Seda, Pere Comte, 1482-1548. Pedra blanca calcària i fusta, 17,40 × 35,60 × 21,39 m. València.

2.1.3. EXPRESSIÓ I COMUNICACIÓ

- ❖ **Dimensió expressiva i comunicativa** de l'arquitectura: les formes funcionals estan dotades d'una **significació** per l'ús i per portar les aspiracions, els límits i els recursos del context.
- ❖ L'arquitectura es concreta, físicament i formalment, en el **sistema de valors** de qui la genera fins a convertir-se en testimoni de les dinàmiques econòmiques, socials, polítiques i ideològiques d'una cultura. L'arquitectura com a exponent d'idees, signe de prestigi, vehicle d'ideologies, valor referencial i emblema.



Edifici Chrysler, William van Alen, 1930, 318,9 m3. Manhattan, Nova York, Estats Units.



2.1.3. EXPRESSIÓ I COMUNICACIÓ

- ❖ El poblat prehistòric, el fòrum romà, la catedral medieval, la lògia renaixentista, el jardí barroc, un teatre huitcentista o un bloc d'apartaments contemporani ens parlen no només de com viu cadascuna d'aquestes col·lectivitats, sinó de la relació que tenen els uns amb els altres i dels interessos, el concepte de l'existència, la sensibilitat i l'estètica que tenen.



Corrala, segle XVII i segle XXI, Madrid.



Insulae, blocs d'habitatges de diversos pisos a l'Antiga Roma utilitzats pels ciutadans que no es podien permetre habitatges particulars (*domus*).

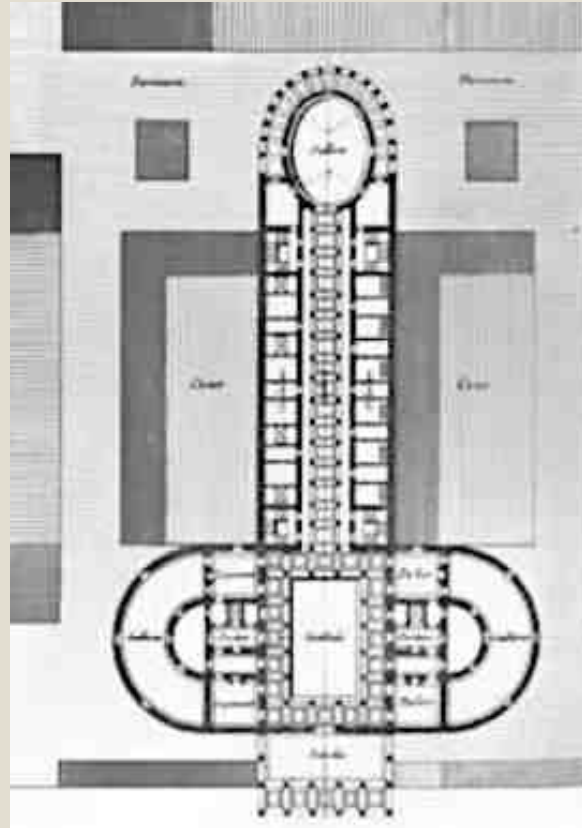
2.1.3. EXPRESSIÓ I COMUNICACIÓ

- ❖ L'arquitectura expressa i comunica a través de formes com la **graella d'El Escorial de Joan d'Herrera**, el **fal·lus del prostíbul de Ledoux** o la **nau a la capella de Ronchamp de Le Corbusier**.



*Monestir de San Lorenzo de El Escorial, Juan Bautista de Toledo i Juan de Herrera, 1563-1584.
El Escorial, Madrid.*

L'estructura d'El Escorial pot remetre a la graella on, segons l'hagiografia, sant Llorenç fou martiritzat.



El disseny de l'edifici havia de mostrar el seu propòsit: *Prostíbul*, Claude-Nicolas Ledoux, Arc-et-Senans, 1804.



*Notre-Dame du Haut, Le Corbusier, 1950-1955.
Formigó arrebossat, vidre. Ronchamp, França.*

2.1.4. LES TIPOLOGIES ARQUITECTÒNIQUES

❖ Segons la destinació per a la qual es dissenyen els edificis:

❖ **Civil:** edificis administratius públics i privats, comunitaris, de serveis, d'habitatge...

❖ **Religiosa:** esglésies, mesquites, sinagogues, temples...

❖ **Funerària:** tombes, necròpolis...

❖ **Industrial:** fàbriques, tallers...

❖ En cada grup i segons les funcions parlem de **tipologies arquitectòniques:** el temple o el teatre grecoromans, l'església cristiana, el palau, l'habitatge unifamiliar o col·lectiu.



Casa consistorial de Sevilla, Diego de Riaño, 1527. Sevilla.



Cementeri comunal monumental Campo Verano, Virginio Vespignani, 1809-1812, Roma, Itàlia.

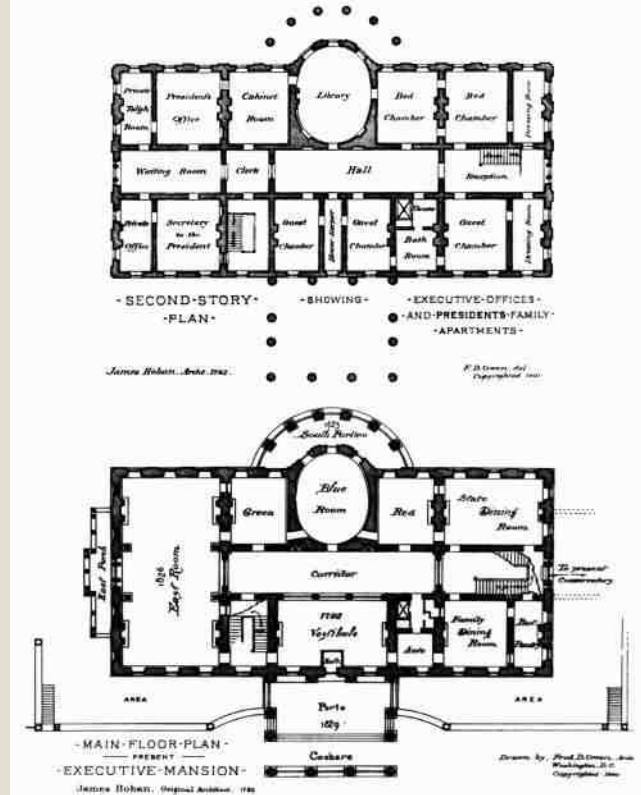
2.1.5. ASPECTES DE LA REALITZACIÓ

❖ Els documents gràfics: plànols de plantes, alçats i seccions, perspectives, dibuixos —i escrits— memòries, normes, mesuraments, pressupostos, etc. componen el projecte.

❖ La disposició dels materials adreçada a l'obra final es denomina **construcció**, un concepte que abasta tota la materialitat de l'arquitectura:

1. Preparació de l'instrumental i del terreny.
2. Subministrament, transport i organització dels materials.
3. Treball coordinat per a l'execució de les etapes intermèdies i últimes.
4. Retocs finals per a l'ús i el gaudi del conjunt resultant.

LA CASA BLANCA



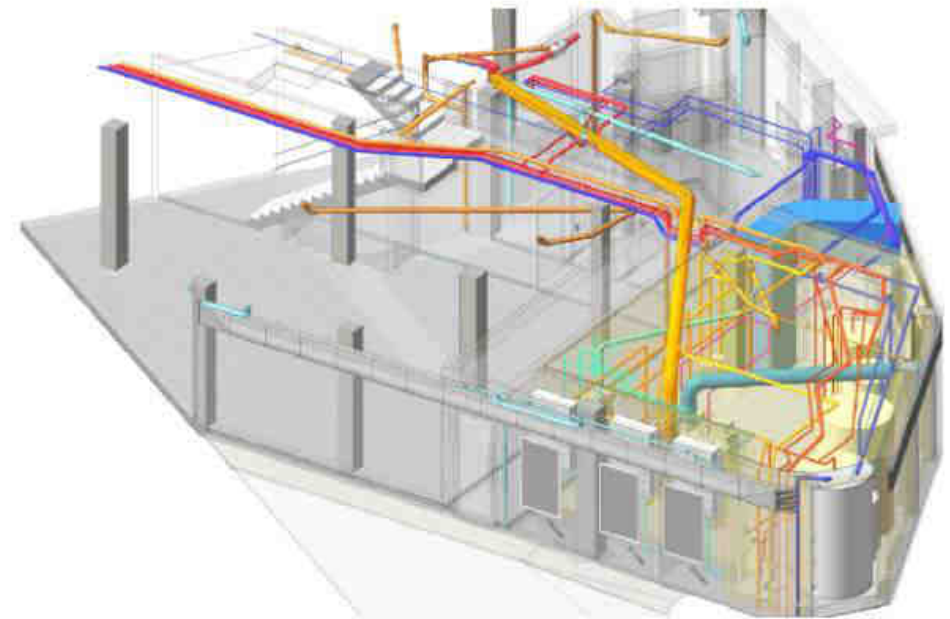
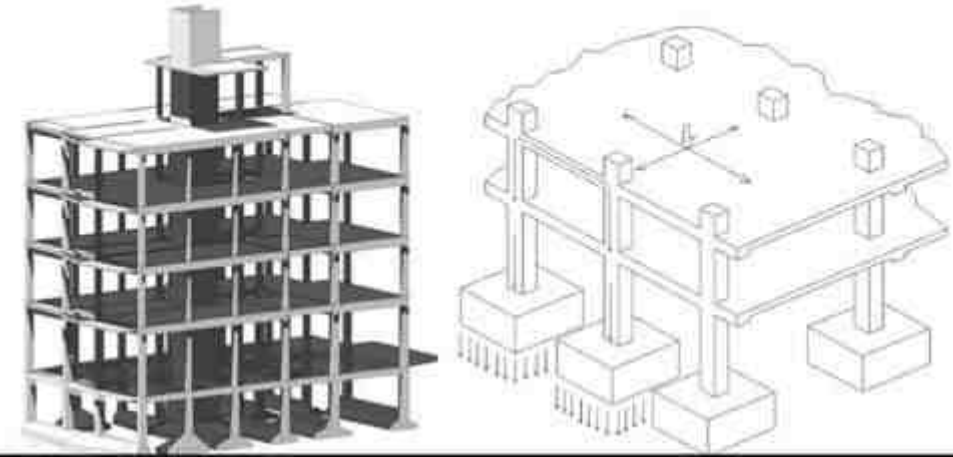
2.1.5. ASPECTES DE LA REALITZACIÓ

- ❖ Les **estructures** són els components d'una obra que en garanteixen l'estabilitat: **murs, jàsseres, bigues, suports, columnes, pilars, voltes, armadures, etc.**
- ❖ Sobre aquest sòlid esquelet hi ha les **instal·lacions** que subministren l'electricitat, l'aigua, el gas, la telefonia, la calefacció, etc. Sistemes que donen satisfacció a les necessitats primàries.



- ❖ Els **acabats** relacionen i fan confortables els esquemes iniciats per les estructures i les instal·lacions: murs de tancament, cobertes, paviments, finestres, portes, estucats, pintures, aplacats, ornamentació, etc.

ESTRUCTURES



2.1.5. ASPECTES DE LA REALITZACIÓ



Centre Nacional d'Art i Cultura Georges Pompidou, Renzo Piano i Richard Rogers, 1977. París.

Els arquitectes hi van deixar visibles les instal·lacions, com una ostentació.

2.1.6. ELS MATERIALS

- ❖ Hi ha materials diversos, tant en les propietats de resistència com en la utilitat, la facilitat de transformació, la comoditat de transport, la capacitat de provocar sensacions, etc.
- ❖ La majoria són elaborats posteriorment, pocs materials són directament extrets de la natura.
- ❖ Acompleixen dues **funcions principals**: la **constructiva** i l'**ornamental**.
- ❖ Els materials de **construcció** més recurrents eren el **marbre**, la **fusta**, l'**argila al forn (maó o rajola)** i la **pedra**; en temps més recents, el **formigó**, el **ferro**, l'**acer**, **vidres** i diversos materials sintètics.
- ❖ Com a **materials ornamentals** cal destacar l'**estuc** i el **guix**, l'**algeps**, la **ceràmica vidriada**, els **mosaics** i les **plaques de pedra o fusta**.

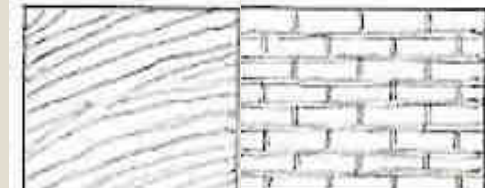
Exemples de representació de diversos materials i elements



Teula

Taulell

Pedra



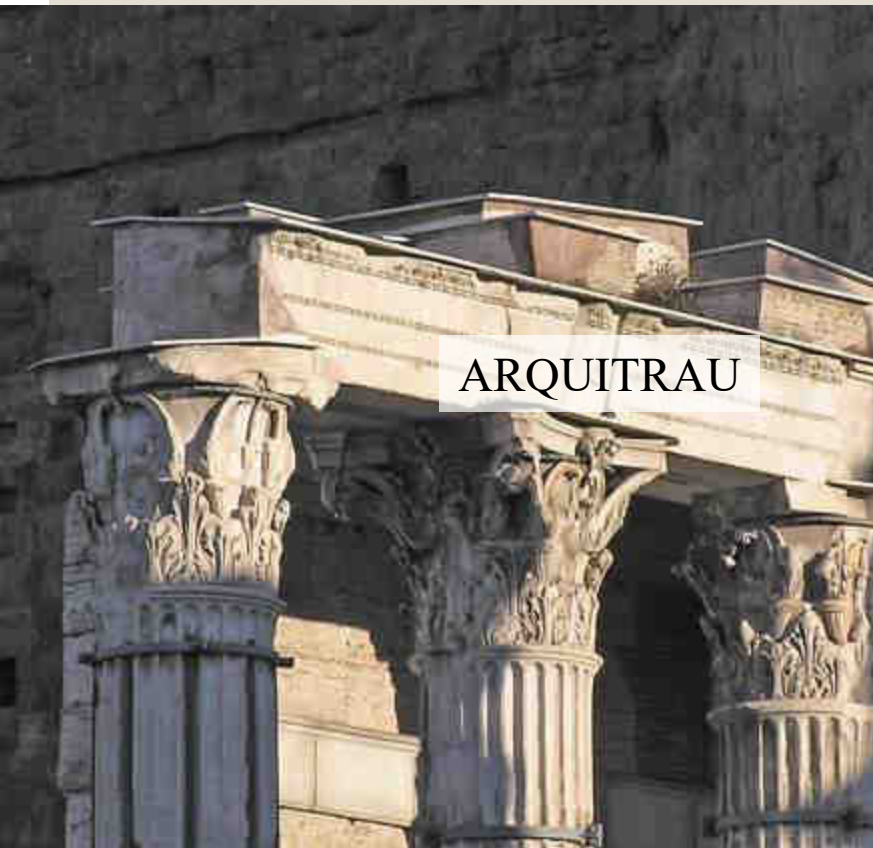
Fusta

Rajola



2.1.7. SISTEMES CONSTRUCTIUS

- ❖ Pel sistema constructiu, podem distingir entre architectures **arquitravades** (ús de suports verticals, com l'arquitectura grega antiga) i **voltades** (defineixen la relació entre suports i cobertes per mitjà de l'arc i la volta). Una de les claus de l'arquitectura és la resolució tècnica de l'execució de la **coberta superior**, un element del qual depén **l'estructura de l'edifici** i la creació d'un **espai** interior diferenciat de l'exterior.



2.1.8. ASPECTES FORMALS

- ❖ De vegades, la forma exterior (**façanes i cobertes**) de l'edifici adquireix una independència funcional de l'interior i es comporta com un element estètic.

Exemple de planta de creu llatina que es mostra a l'exterior de l'estructura



Església de San Pedro de la Nao, segles VII-VIII. El Campillo, Zamora.

Exemple de tres naus a l'interior que es mostren en la façana exterior



Basílica de La Encarnación de Granada, Diego de Siloé, 1526-1561, 116 m x 67 m.

Exemple de façana retaule



Església conventual de San Pablo, Valladolid, 1445-1616.

2.1.8. ASPECTES FORMALS



Museu Guggenheim Bilbao, Frank O. Gehry, 1997, 57 m, Bilbao.

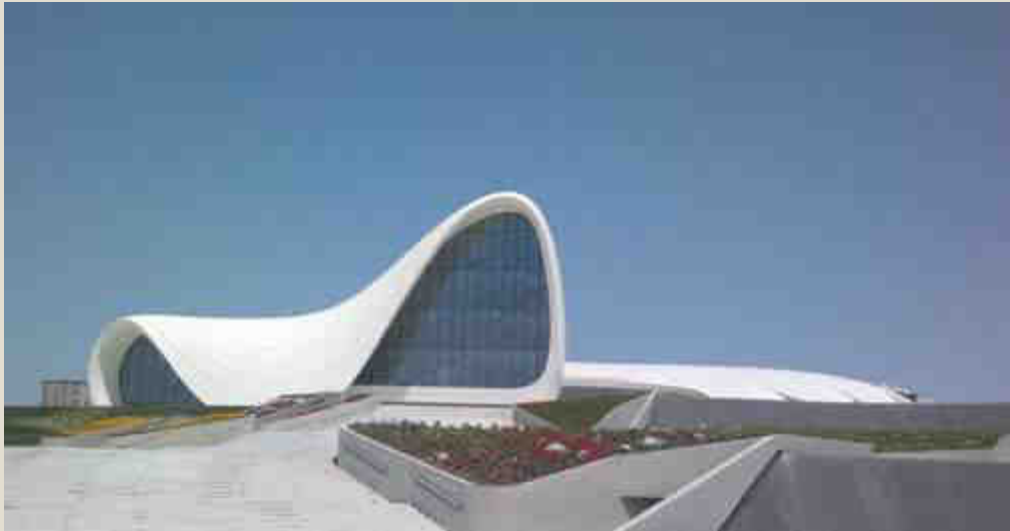
<https://www.youtube.com/watch?v=gYSSragweAc>

Frank O. Gehry (Toronto, 1929) és un arquitecte canadenc assentat als Estats Units, guanyador del **Premi Pritzker**, reconegut per les innovadores i peculiars formes dels edificis que ha dissenyat, i considerat un representant de l'arquitectura **deconstructivista**.

2.1.8. ASPECTES FORMALS



Broad Art Museum a East Lansing, Michigan, EUA, 2007–2012.



Heydar Aliyev Center a Baku, Azerbaijan, 2007–2013.



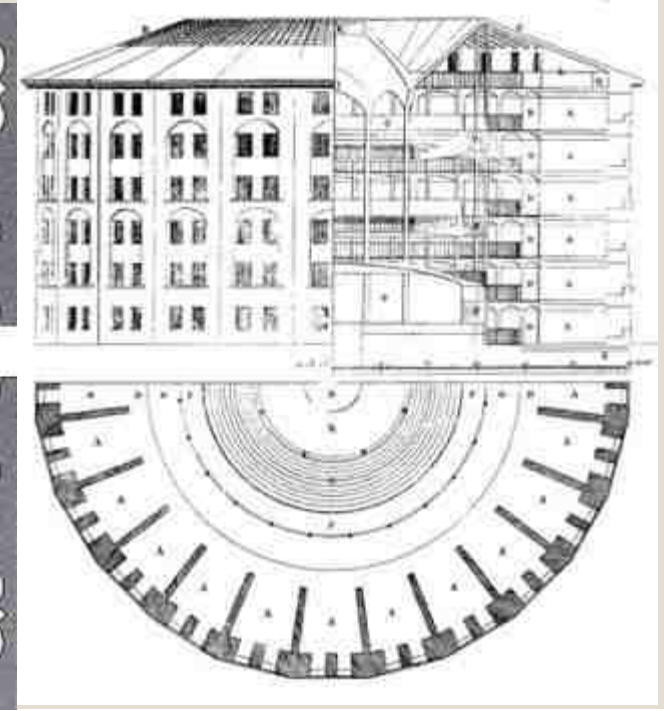
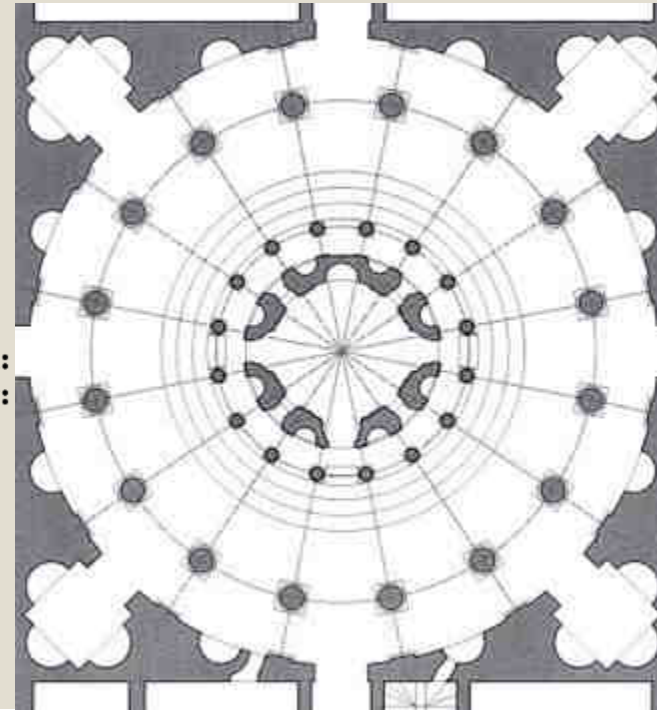
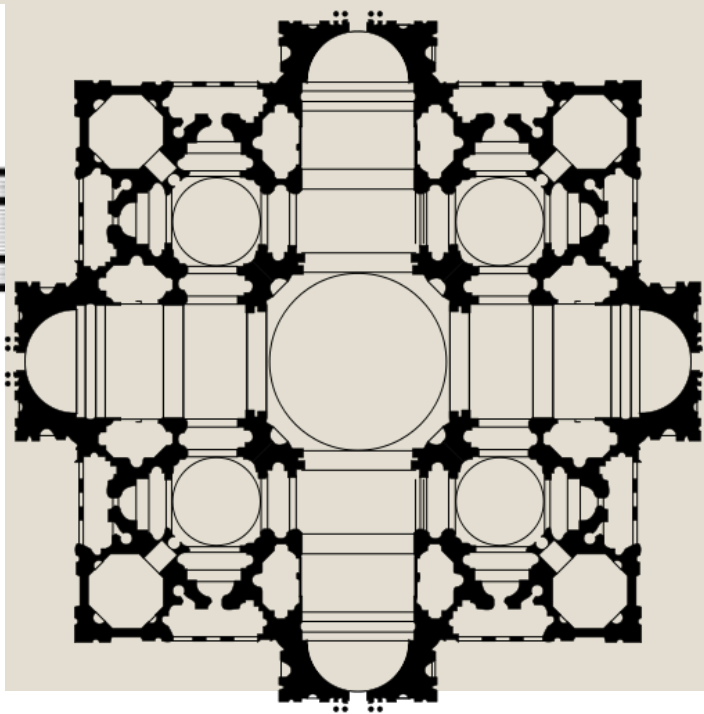
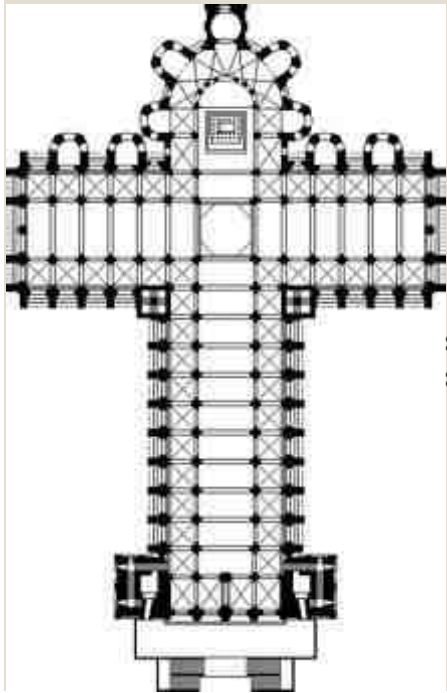
Edifici de l'Autoritat Portuària (Havenhuis) a Anvers, Bèlgica, 2016.



Zaha Hadid (Bagdad, 1950-Miami Beach, 2016), arquitecta angloiraquiana procedent del corrent del **deconstructivisme** que ha rebut els premis més importants de la professió com el Mies van der Rohe (2003), el Premi Pritzker (2004) —la primera dona que va aconseguir aquest guardó— i el Praemium Imperiale (2009).

2.1.8. ASPECTES FORMALS

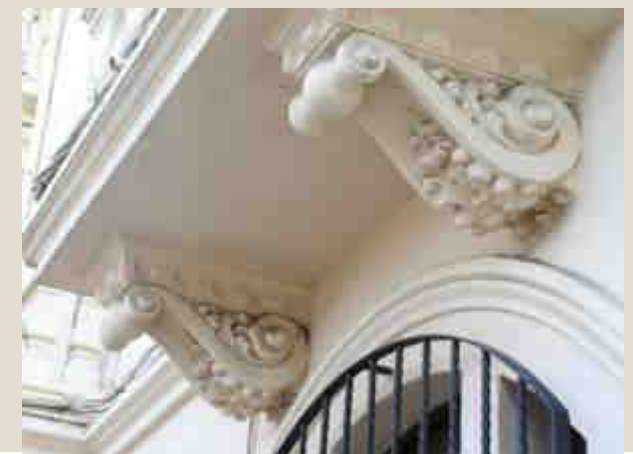
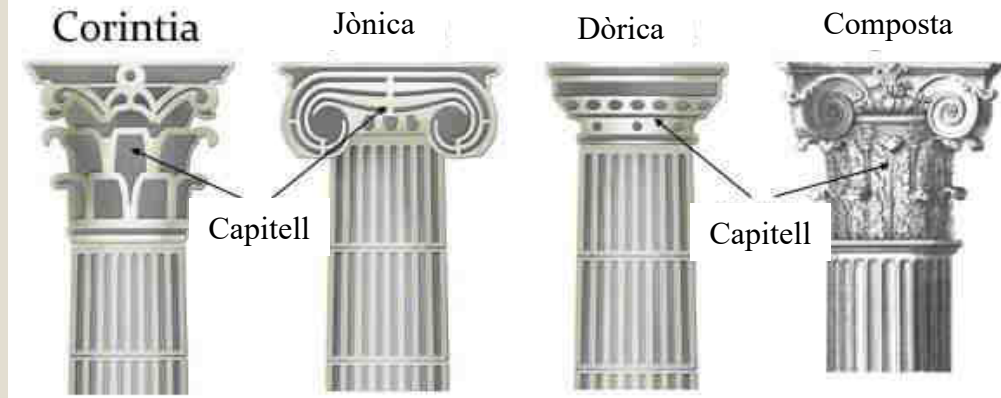
- ❖ La **planta** de l'edifici reflecteix la distribució dels **espais i volums**, així com la seua **funció** i el possible **simbolisme**, per la qual cosa és un element essencial a l'hora d'entendre una obra arquitectònica.
- ❖ Hi ha molts tipus de plantes que generalment es divideixen en tres grans grups: **plantes centrals**, **plantes longitudinals** i **plantes irregulars**. Per exemple, de pla longitudinal, la **creu llatina** o centrals, planta de **creu grega**.



2.1.9. ELEMENTS DE SUPORT

- ❖ Com a elements de suport en un edifici podem considerar bàsicament dos tipus: les **parets** i les **columnes**, i els **pilars**. A més, hi hauria altres elements intermedis, generalment adossats a la paret i amb la funció de columnes o pilars o de reforç com **pilastres**, **contraforts** o **estreps**, **cariàtides** o **atlants** i, com a elements que no descansen a terra, les **mènsoles**.

TIPUS DE COLUMNES



2.1.9. ELEMENTS DE SUPORT

TIPUS D'APARELLS

- ❖ El **mur**: és un suport continu que tanca l'edifici i crea espais a dins.
- ❖ Cal tindre en compte tres elements: **l'aparell** o forma en què es disposen els elements materials (carreus, maons, etc.) que el componen, poden ser regulars o irregulars.
- ❖ **La paret** pot deixar-se visible o cobrir-se amb una capa de ciment o morter, que, al seu torn, pot ser adornada, pintada o esculpida.
- ❖ Les **obertures** són les **portes i finestres** a través de les quals s'accedeix o s'il·lumina i es ventila; consisteixen en el **llindar** i l'**ampit** (part inferior de la porta i la finestra respectivament) i els **brancals** (parts laterals).



Aparell anglès



Aparell diatònic



Aparell holandès



Aparell gòtic



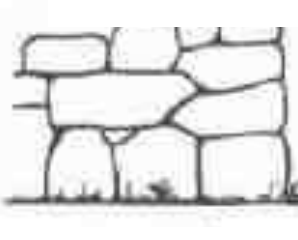
Aparell d'espiga



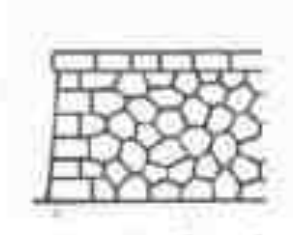
Aparell belga



Aparell de través



Aparell ciclopi



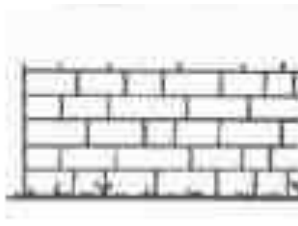
Aparell poligonal



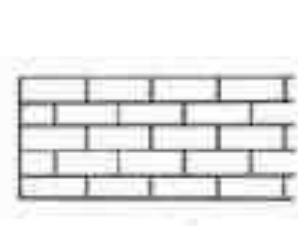
Aparell reticular



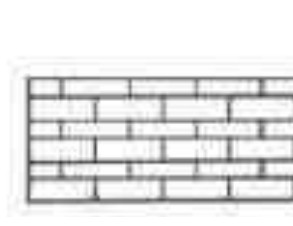
Aparell emplecton



Aparell romà



Aparell isòdom



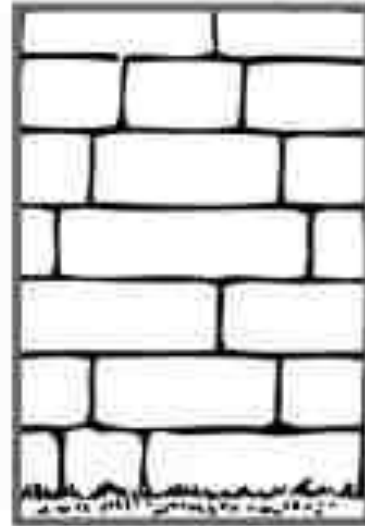
Aparell pseudoisòdom

2.1.9. ELEMENTS DE SUPORT

TIPUS DE MUR ROMÀ



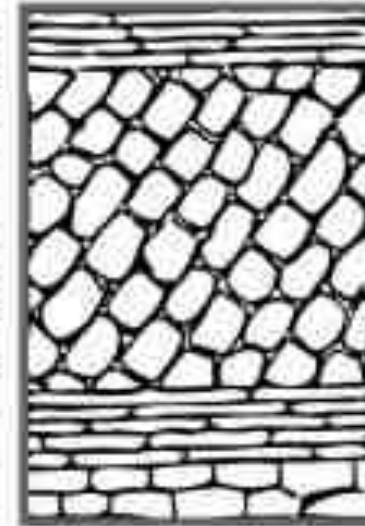
Caementicium



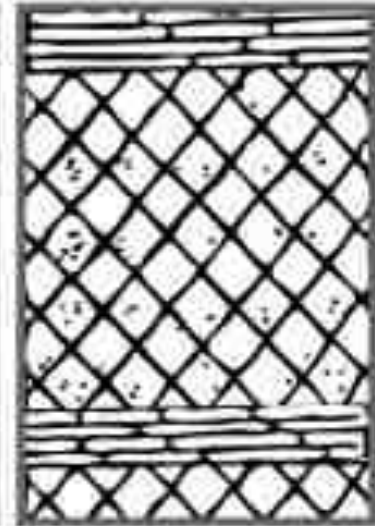
Quadratum



Incertum



Mixtum incertum



Mixtum reticulatum



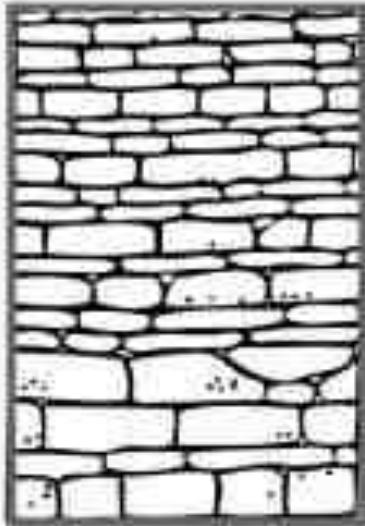
Reticulatum



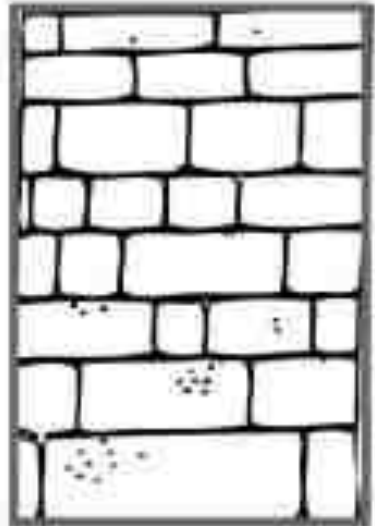
Spicatum



Testaceum



Mixtum vitatum



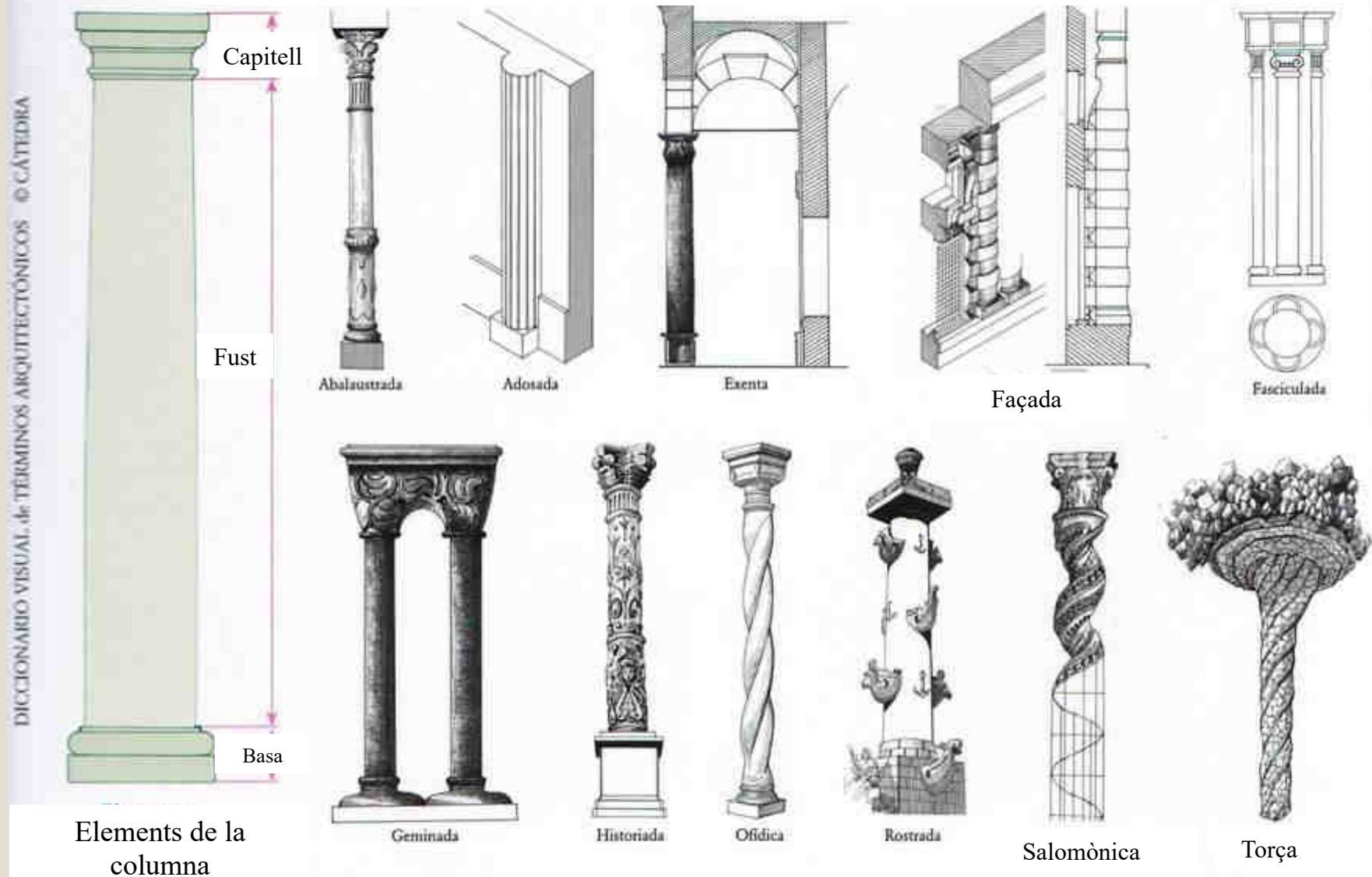
Vitatum

2.1.9. ELEMENTS DE SUPORT

La columna i el pilar

- ❖ **Columna:** elements verticals de suport de secció circular o corba.
- ❖ **Pilar:** quadrats o poligonals.

TIPUS DE COLUMNES I COMPONENTS



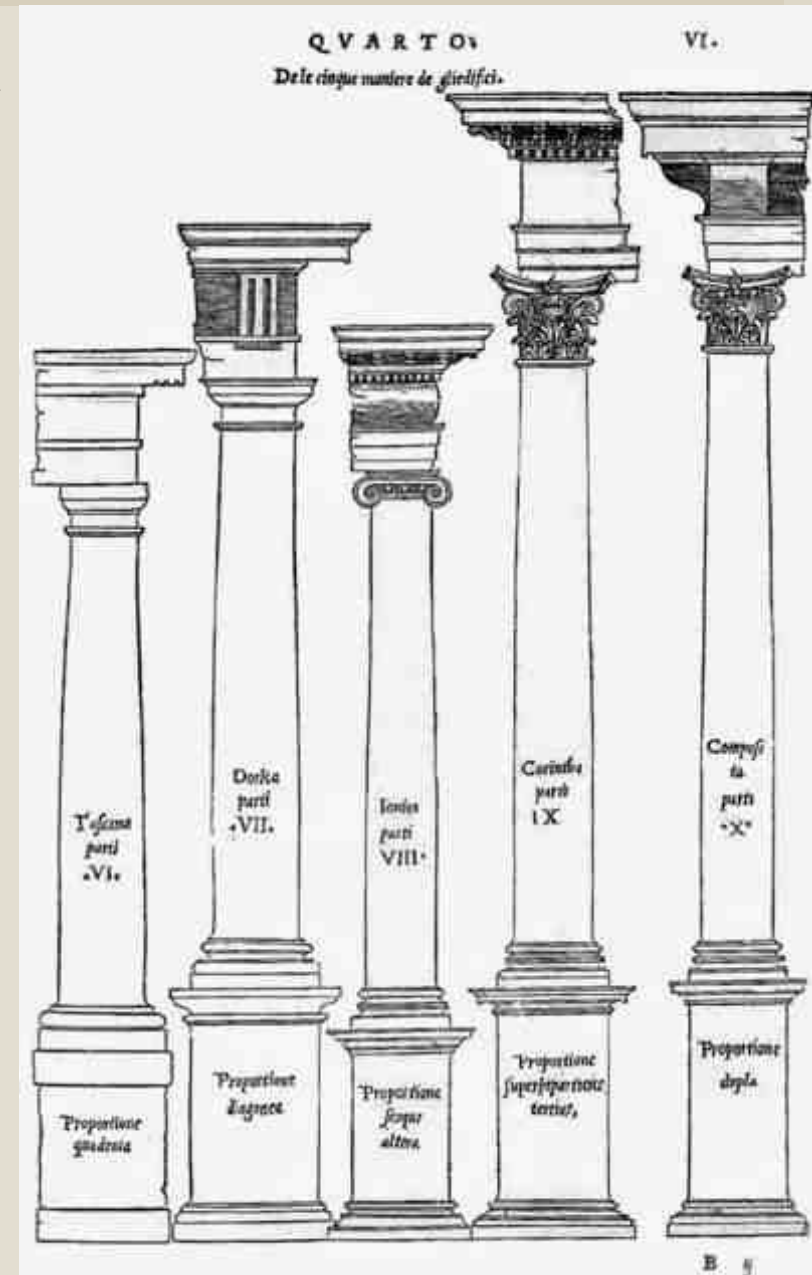
2.1.10. ELS ORDRES ARQUITECTÒNICS

- ❖ En arquitectura, es coneix com a **ordre** el conjunt format per una columna i la part d'entaulament que sosté aquesta.
- ❖ Els antics grecs van utilitzar en la construcció dels temples tres tipus d'ordres que els romans van adoptar, amb certes modificacions.
- ❖ A **Grècia**, els ordres estaven vinculats a l'**arquitectura arquiteurada** del temple, on les columnes eren el principal suport; els **romans**, en canvi, associen amb freqüència els ordres a l'**arc**, de manera que la columna perd valor sustentant, però conserva la capacitat reguladora de les proporcions de l'edifici i es converteix en el principal element expressiu.
- ❖ La primera i única descripció antiga que ens ha arribat està en els **llibres III i IV de *De Architectura Libri Decem***, on **Vitruvi** descriu els **tres ordres grecs (dòric, jònic i corinti)** i l'**ordre toscà**, una varietat itàlica que s'assembla al dòric.

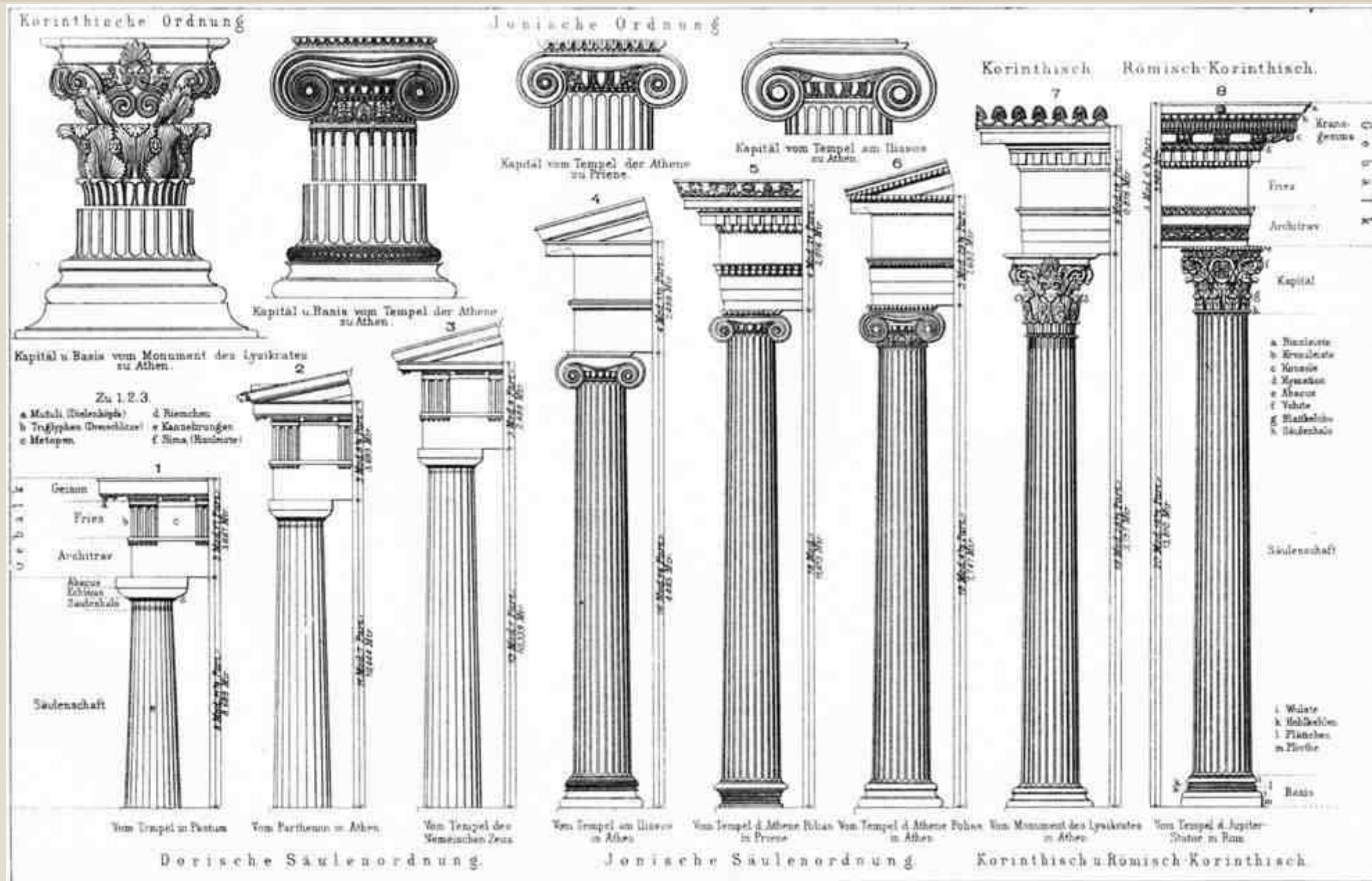


2.2.10. ELS ORDRES ARQUITECTÒNICS

- ❖ En el segle XV, el tractat *De Architectura*, de **L. B. Alberti**, recull la informació de **Vitruvi**, la corregeix amb observacions de les ruïnes romanes i hi afig un ordre més, el **compost**.
- ❖ El 1537, **Sebastiano Serlio** presenta **cinc ordres** (toscà, dòric, jònic, corinti i compost) com una seqüència tancada i ordenada (del més robust al més estilitzat) que serviria de referència als tractadistes clàssics posteriors.
- ❖ La manera més immediata de distingir un ordre d'un altre és observant el **capitell**; però també afecta la configuració de les distintes parts de l'entaulament (**arquitrav, fris i cornisa**).
- ❖ L'ús d'un ordre o un altre determina les proporcions generals de l'edifici.



2.2.10. ELS ORDRES ARQUITECTÒNICS

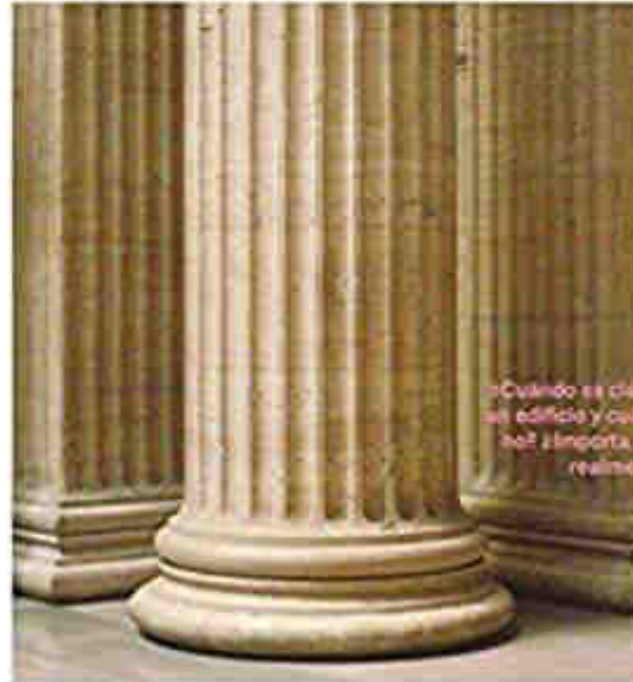


2.2.10. ELS ORDRES ARQUITECTÒNICS

- ❖ La tradició del **classicisme** en arquitectura adopta els ordres amb un criteri similar a partir del **Renaixement** i fa d'aquests la gramàtica essencial del llenguatge arquitectònic («una cosa tan inamovible», segons **John Summerson**, «com les quatre conjugacions llatines»).
- ❖ A més, com que Vitruvi afirmava que els ordres derivaven dels **primers temples construïts en fusta** i, en última instància, de la **cabana primitiva**, les seues proporcions es basarien d'alguna manera en la **natura**, fet que reforça encara més el seu prestigi.

John Summerson

El lenguaje clásico de la arquitectura

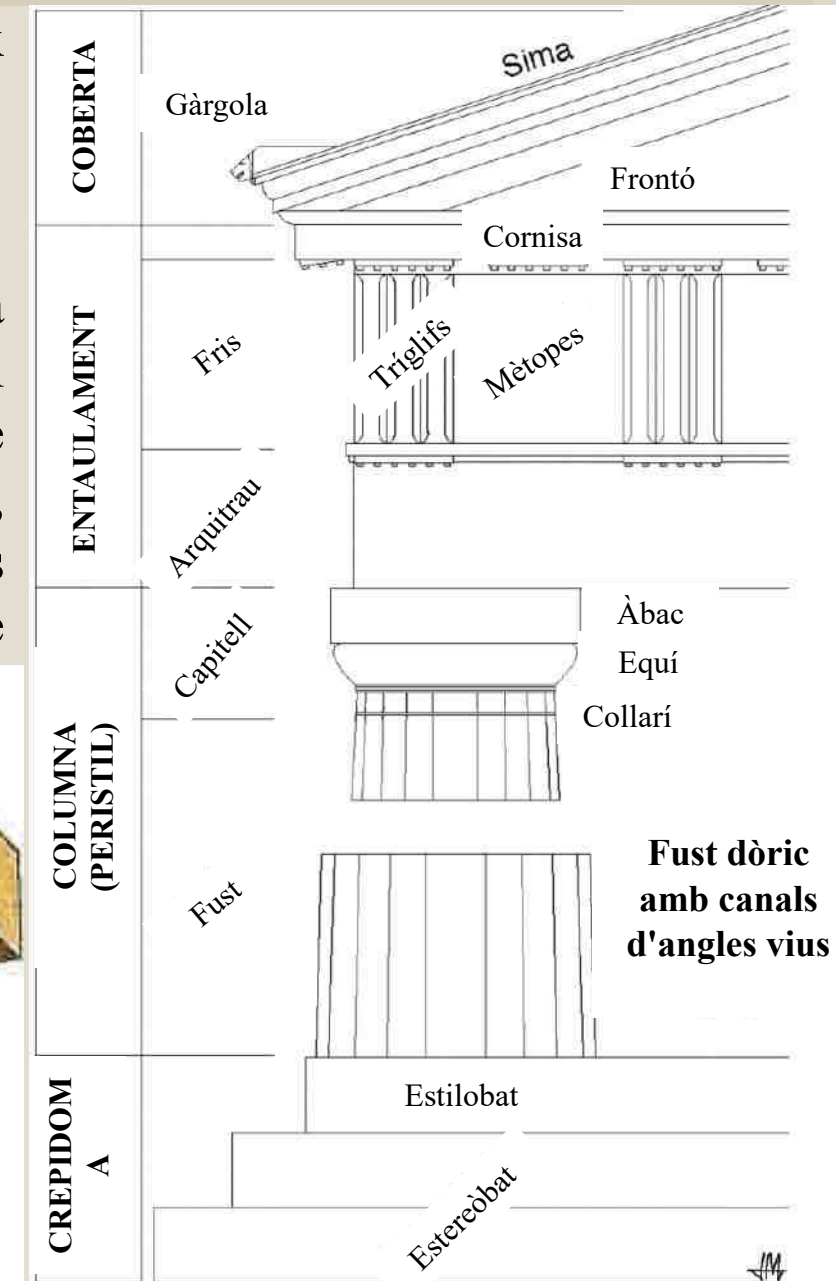
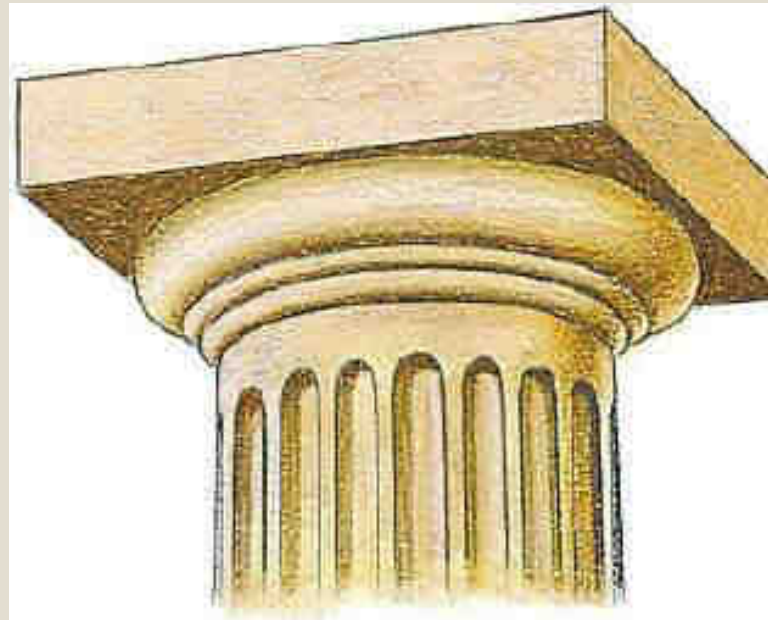


GG



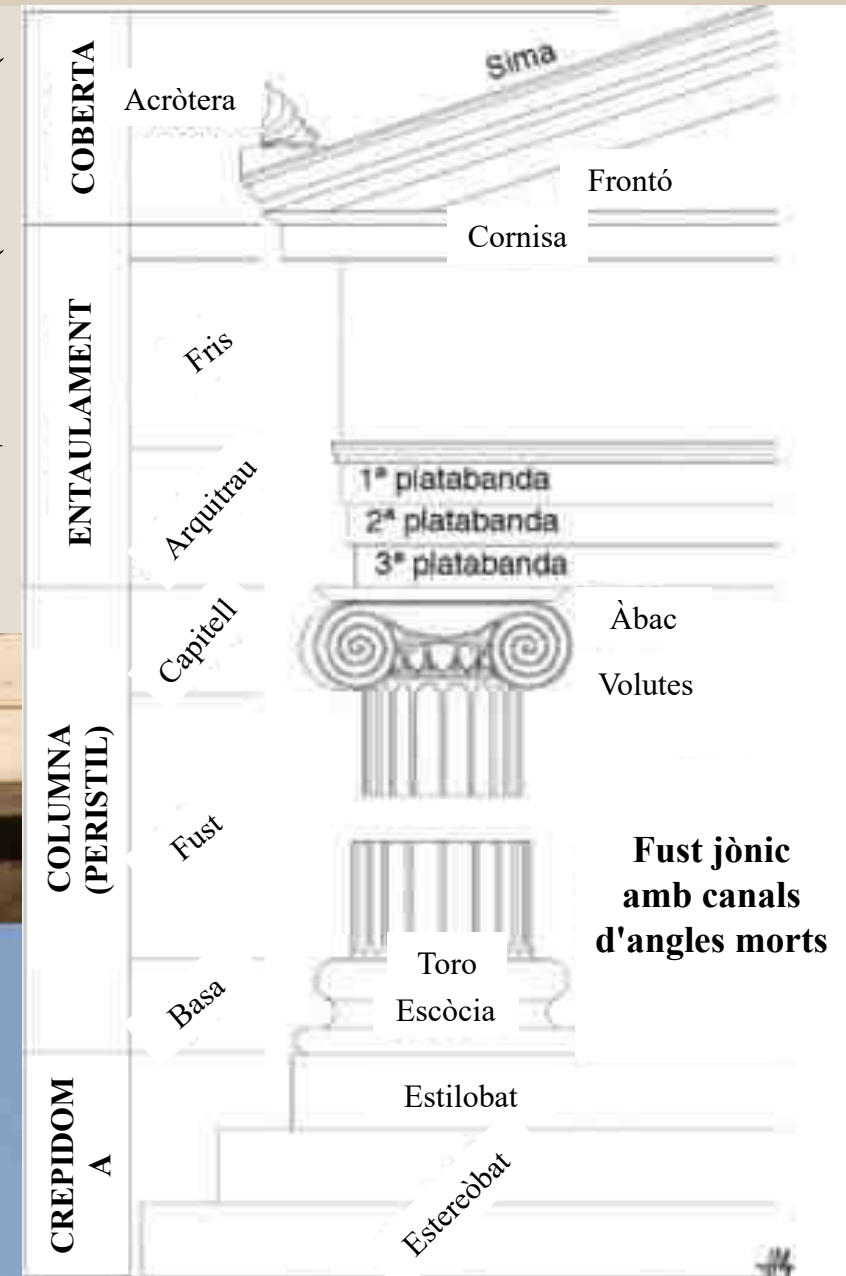
2.2.10. ELS ORDRES ARQUITECTÒNICS: DÒRIC

- ❖ El **dòric** és l'ordre més antic, simple i robust; el fust és més ample per baix que per dalt (**èntasi**) i té **estries** verticals tallades en aresta viva.
- ❖ A Grècia no té **base**, encara que posteriorment se li afegeix; el **capitell** està format per un **àbac** (bloc entre la columna i la base de l'arquitràu), sota el qual es col·loca una motlura redona en voladís anomenada **equí**; una sèrie d'anells donen pas al **collarí**, zona de transició al fust; **l'arquitràu** és llis i, al damunt corre el **fris**, on alternen els **tríglics** (estries verticals i paral·leles separades per motlures) i les **mètopes** (espais quadrats que en el temple grec es decoren amb relleus).
- ❖ El **toscà** és un ordre d'origen etrusc que té relació amb el dòric; l'àbac i l'equí tenen menys vol i el fust sol tindre base i ser llis, com l'arquitràu i el fris.



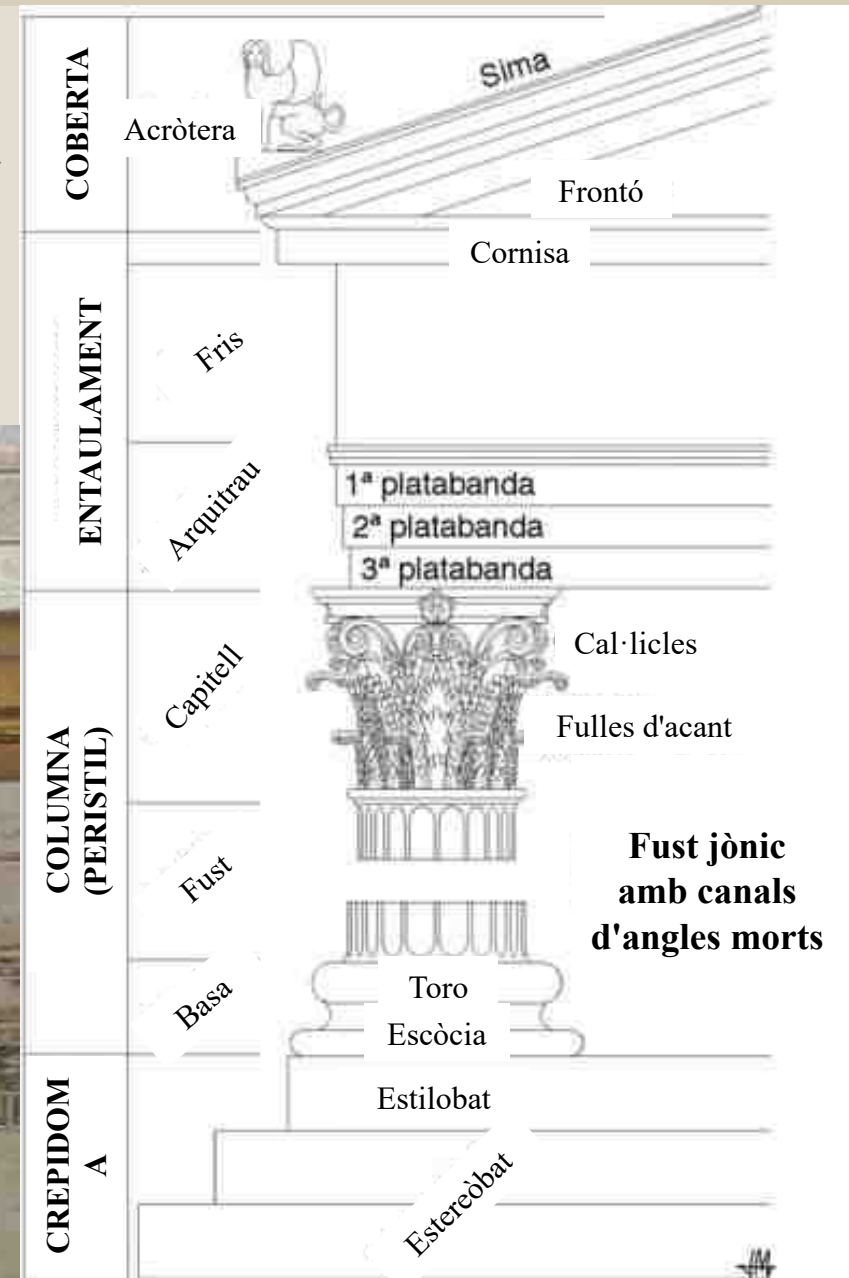
2.2.10. ELS ORDRES ARQUITECTÒNICS: JÒNIC

- ❖ El **jònic** té l'origen a l'**Àsia Menor** i és més estilitzat que el dòric, encara que de canó robust.
- ❖ El **fust** té **basa** i **estries**, tot i que les **arestes** estan rebaixades per una motlura recta.
- ❖ L'element principal del **capitell** són les **dues àmplies volutes** en espiral que emmarquen l'**equí**, decorat amb un motiu ovoide, els **òvuls**.
- ❖ L'arquitrau es divideix en tres bandes, el **fris** és continu i rep de vegades escultures en relleu i els òvuls, combinats amb un altre **motiu lanceolat** (**dards o fletxes**), pot trobar-se també a la cornisa i en les motlures de la base.



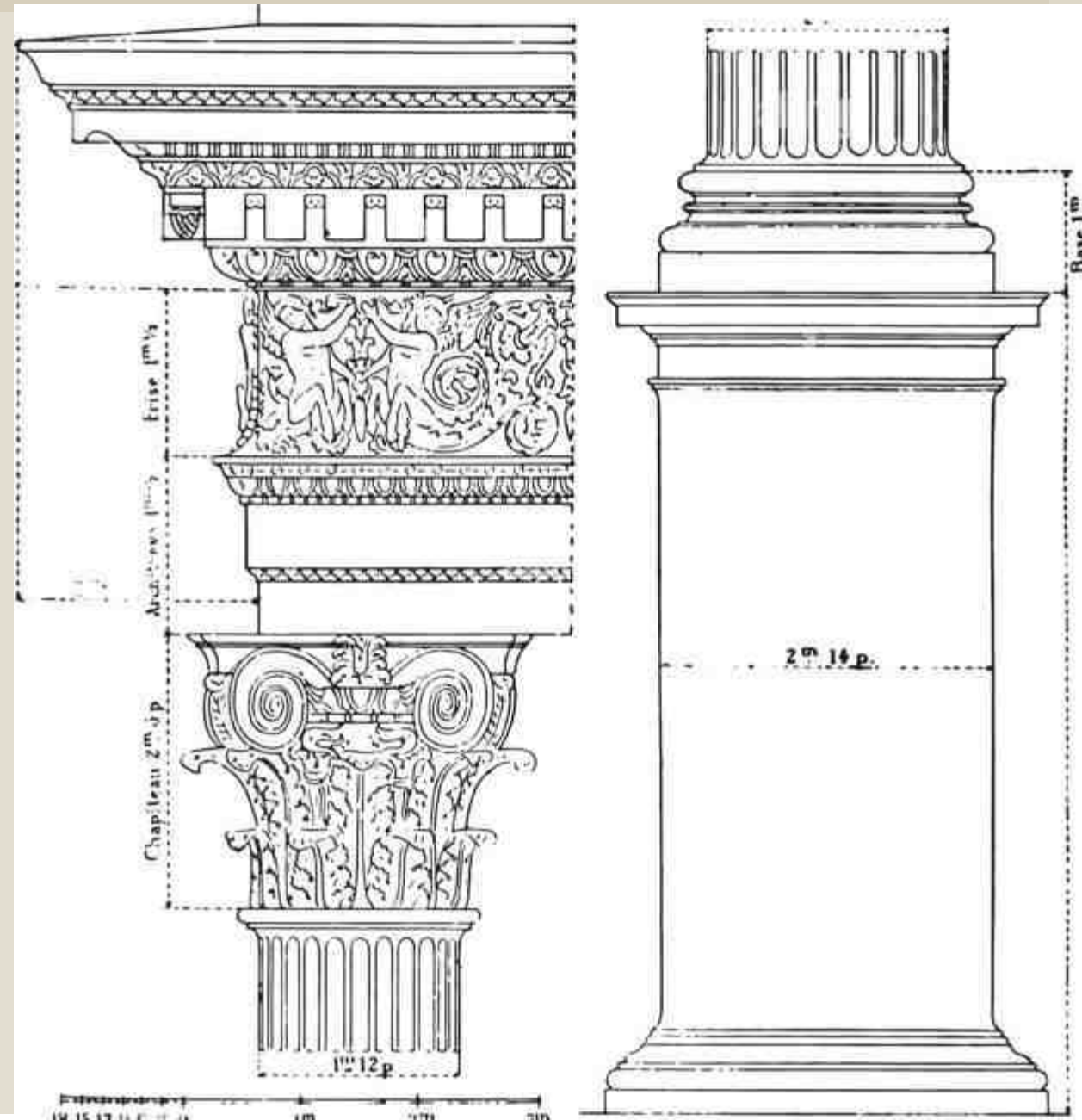
2.2.10. ELS ORDRES ARQUITECTÒNICS: CORINTI

- ❖ El **corinti** probablement deriva del jònic.
- ❖ El fust i la base són similars a les jòniques, i el capitell, més alt, és una successió de **fulles d'acant** rematada per **dos caulicles o volutes** més menudes que les jòniques entre les quals, de vegades, hi ha **una rosa o una palmeta**.
- ❖ L'arquitrav està motlurat i el **fris** és llis i admet decoració escultòrica.



2.2.10. ELS ORDRES ARQUITECTÒNICS: COMPOST

- ❖ L'ordre compost és un ordre descrit per primera vegada per **Alberti** i consagrat per **Serlio**.
- ❖ És més alt que els altres i barreja elements jònics i corintis.
- ❖ Els romans van ser els primers a disposar els tres ordres junts en un mateix edifici superposant-los per pisos, com al **Coliseu**.
- ❖ En el segle XV, **Alberti** va usar per primera vegada un ordre que abastava més d'un pis, variant que des de llavors es coneix com a **ordre gegant o colossal**.



2.2.10. ELS ORDRES ARQUITECTÒNICS

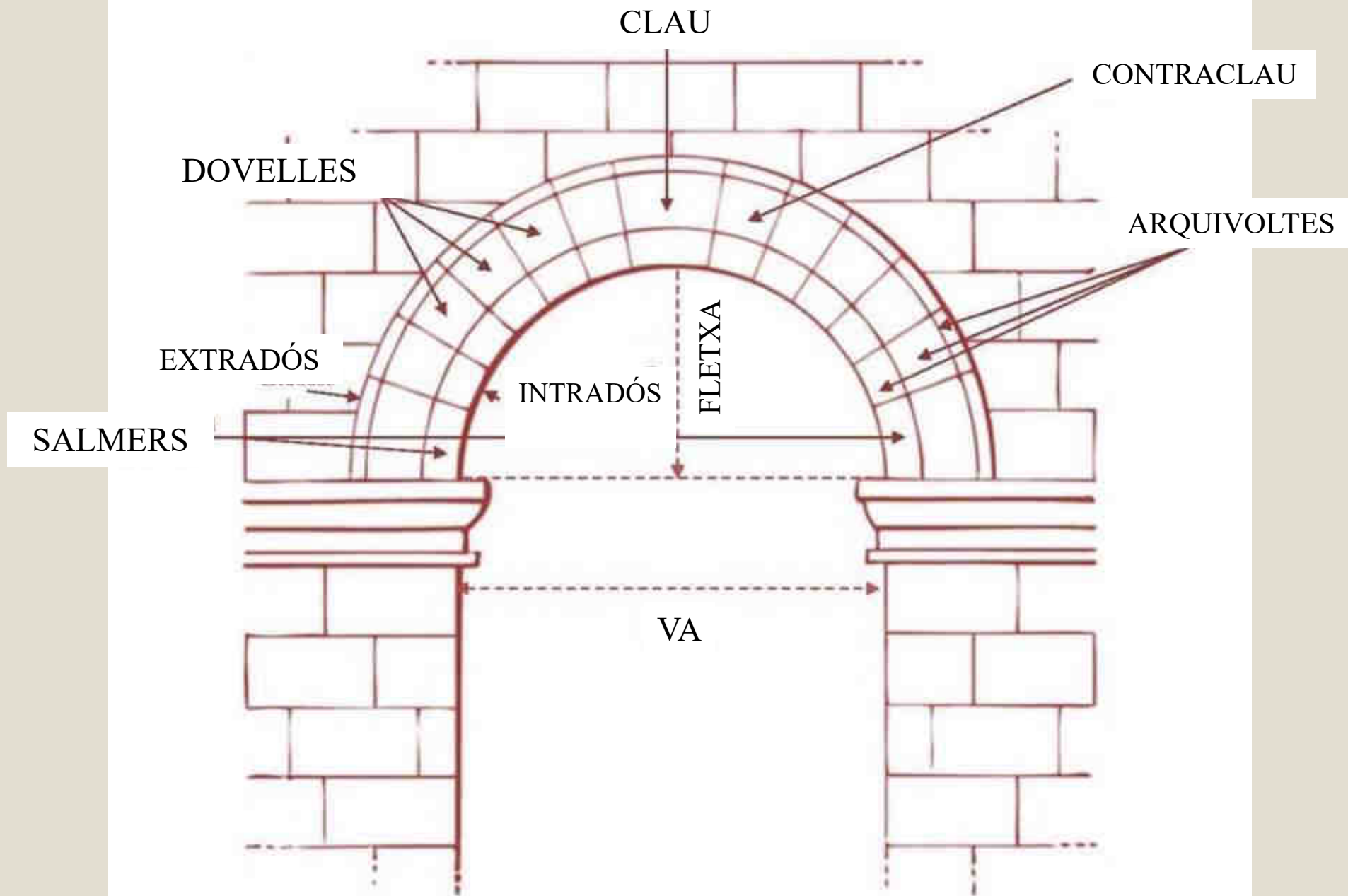
- ❖ Els ordres expliquen tipologies múltiples que van des del **Partenó** fins al **Coliseu**, **Sant Pere**, **El Escorial**, **Versalles**, els **Invàlids**, la **Casa Blanca**, l'**Òpera de París** o la **Cancelleria del Reich de Berlín**.
- ❖ Tot això elaborat a partir de sistemes tècnics constructius tan diversos com la llinda, la volta i la cúpula. Els ordres suposen un **punt de trobada d'èpoques i grups diversos**, una **convenció culta** a l'hora de dissenyar.



2.1.11. LES ARQUERIES

- ❖ **L'arc** és un element arquitectònic, de forma generalment corba, que cobreix un **va** entre dos punts.
- ❖ Està compost per una sèrie de **dovelles**, peces en forma de **falca** disposades radialment; la dovella situada en el centre de l'eix vertical de l'arc rep el nom de **clau**, i les situades en l'arrancada (en la línia d'impostes) es denominen **salmers**.
- ❖ La distància horitzontal entre els dos salmers defineix la **llum de l'arc**, i la distància vertical entre la línia d'impostes i la clau defineix la **fletxa**.
- ❖ La superfície inferior (còncava) de les dovelles forma **l'intradós de l'arc**, mentre que el pla superior (convex) delimita **l'extradós o extradós**; l'espai entre l'intradós es coneix com a **rosca**.

2.1.11. LES ARQUERIES



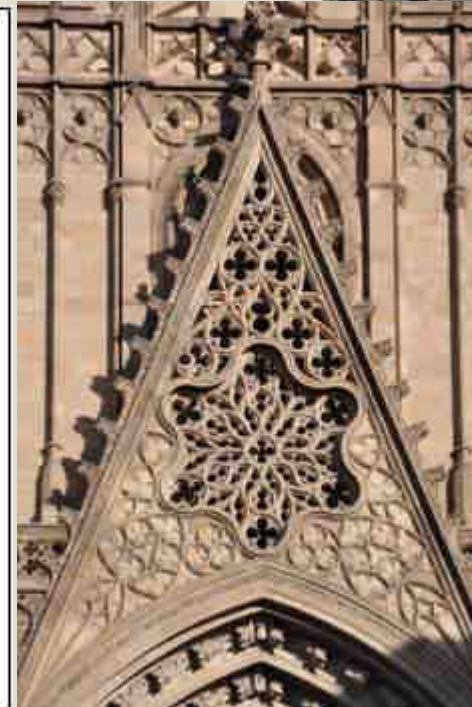
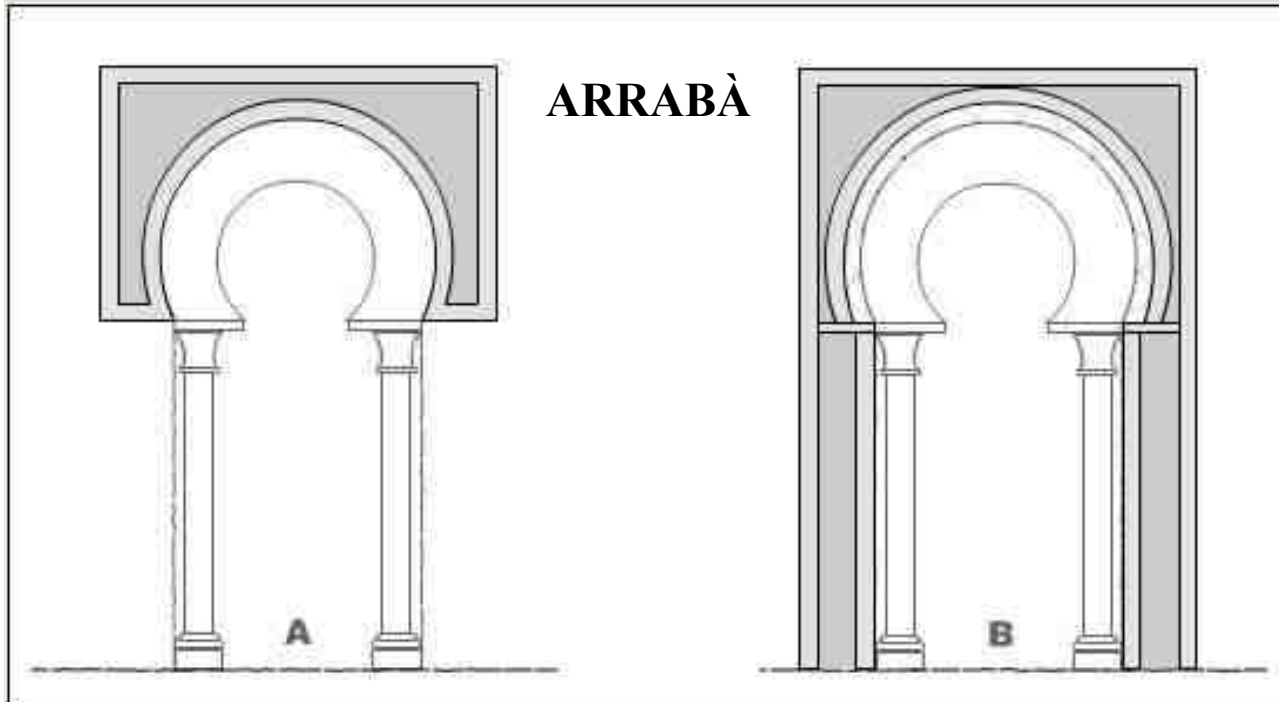
2.1.11. LES ARQUERIES

Construcció d'arcs mitjançant cintres



2.1.11. LES ARQUERIES

- ❖ Davall de l'arc poden situar-se columnes, pilars o murs; el parament que els rodeja es pot decorar amb diverses motlures: els musulmans emmarcaven de vegades els arcs en un **arrabà** (motlura en requadre que arranca generalment de la línia d'impostes), i durant el **gòtic** era freqüent traçar en l'entorn dels arcs un **gablet** (motlura formada per dues línies rectes que s'uneixen formant un angle molt agut).



GABLET

2.1.11. LES ARQUERIES

❖ Segons el traçat, cal distingir nombrosos tipus d'arcs:

❖ El de **mig punt**: el més difós, definit per mitja circumferència.

❖ **Apuntat o ogival**: format per dues porcions de circumferència amb el mateix radi, però amb centres diferents, que es tallen en el clau formant un angle.

❖ De **ferradura**: amb el traçat més gran que mitja circumferència.

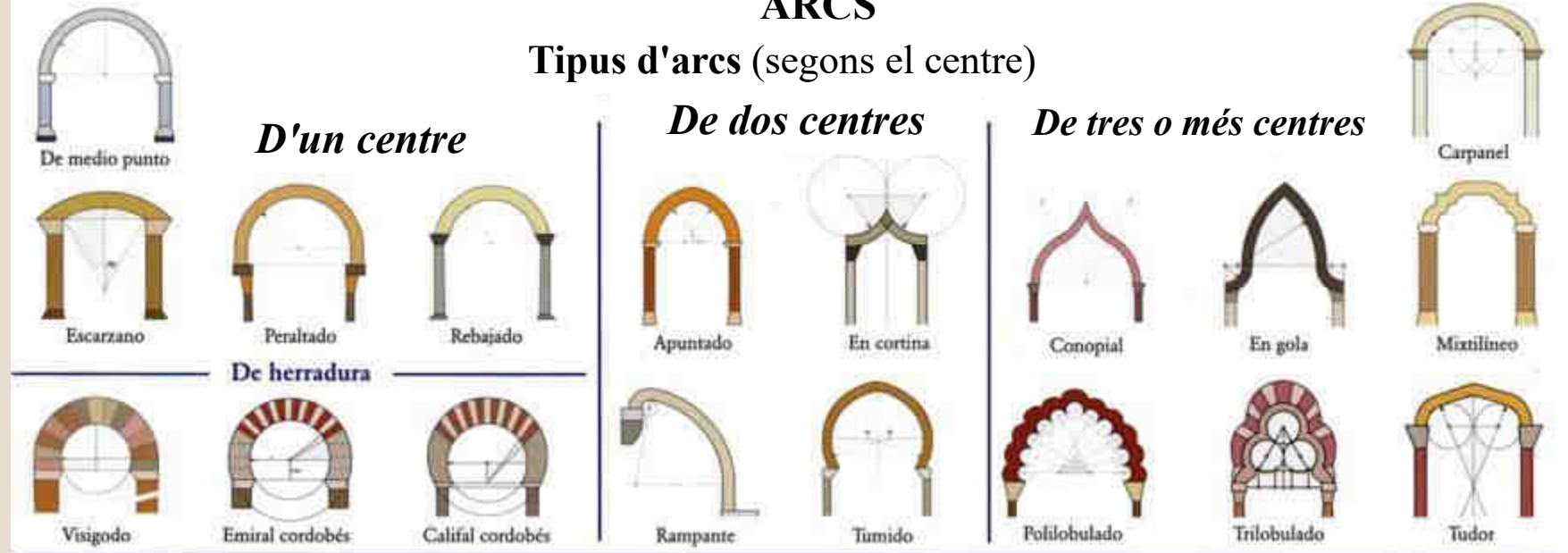
❖ Les **arquivoltes**: un conjunt d'arcs inscrits en uns altres que formen una portalada abotzinada, especialment durant l'edat mitjana.



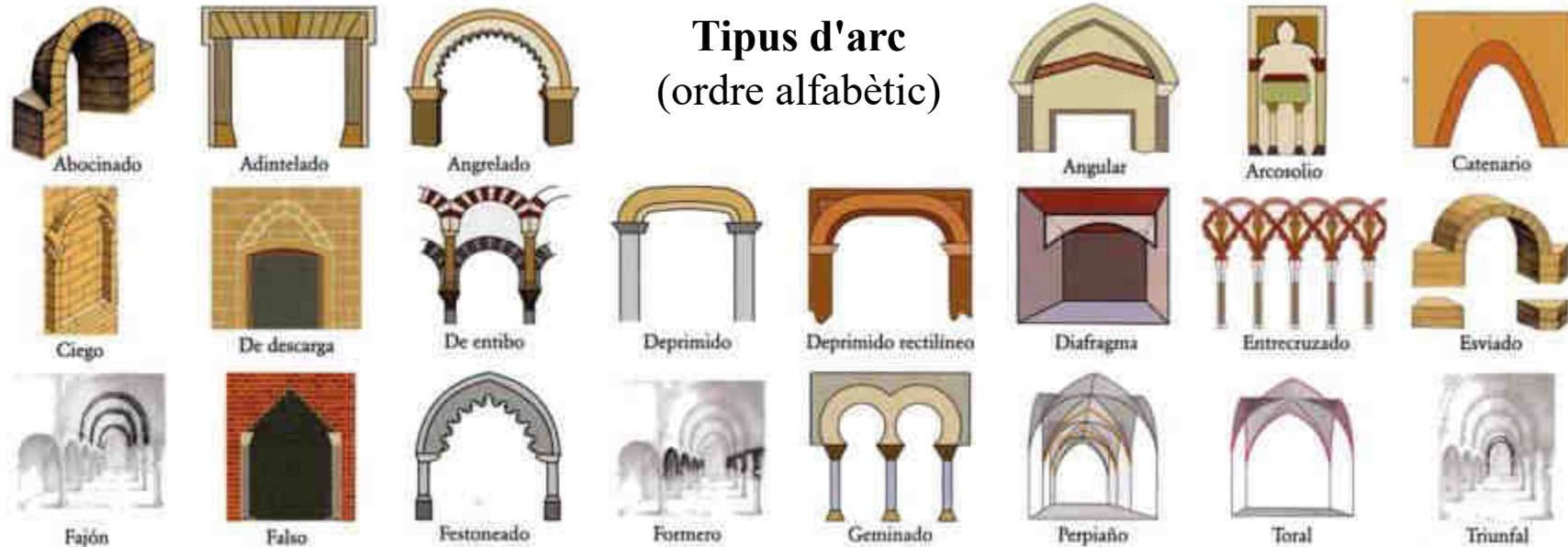
2.1.11. LES ARQUERIES

ARCS

Tipus d'arcs (segons el centre)



Tipus d'arc (ordre alfabètic)

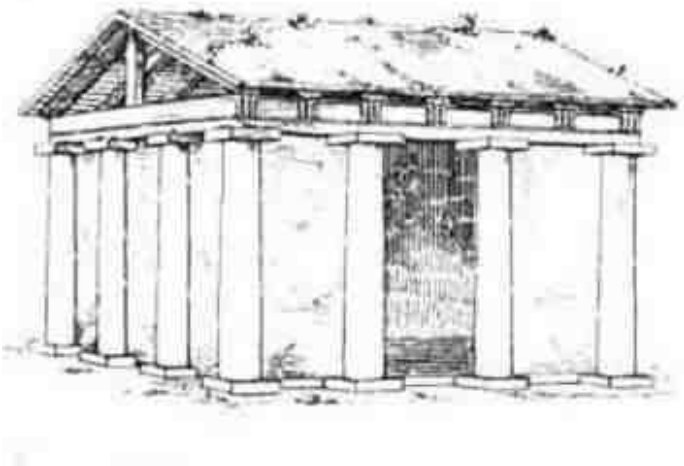


2.1.12. LES COBERTES

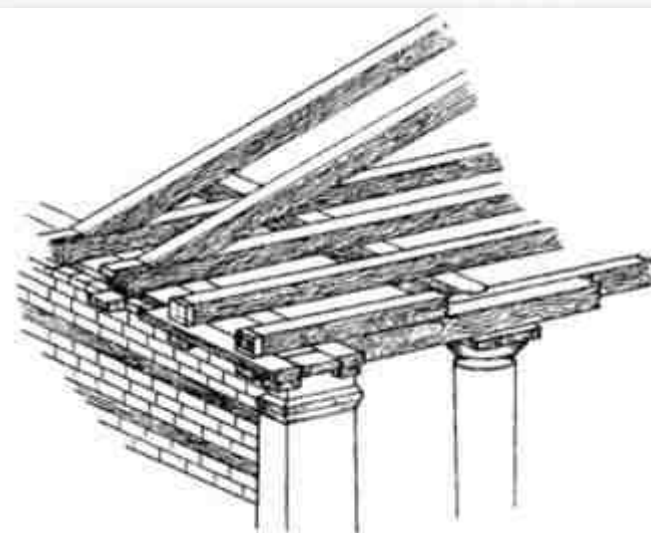
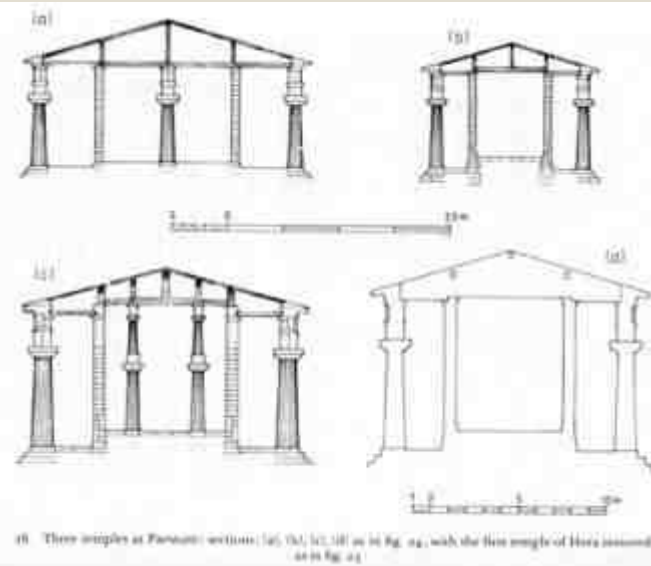
- ❖ Les **cobertes planes** o **arquitravades** descansen sobre llinxes i exerceixen impulsos verticals sobre els elements de suport.
- ❖ Fins a l'aparició del **formigó**, no es podien cobrir espais massa amplis ni amb **pedra** ni amb **fusta**.



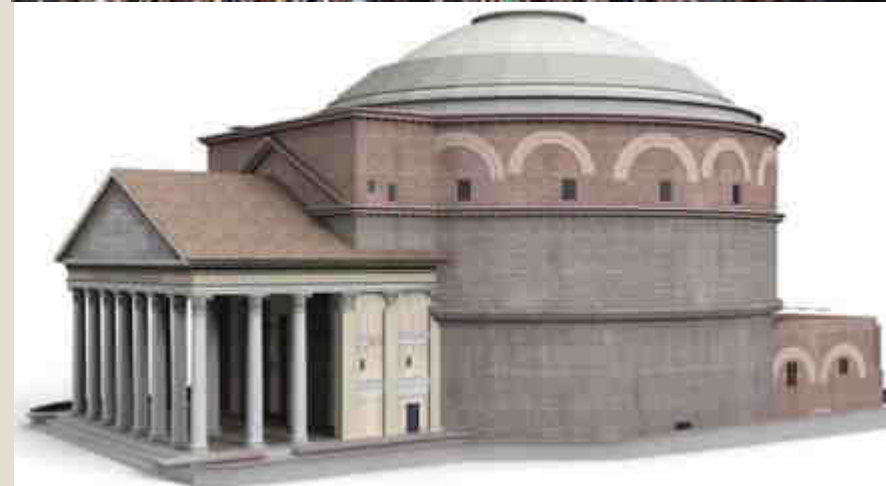
Forma primerenca de cabana



Forma posterior de cabana

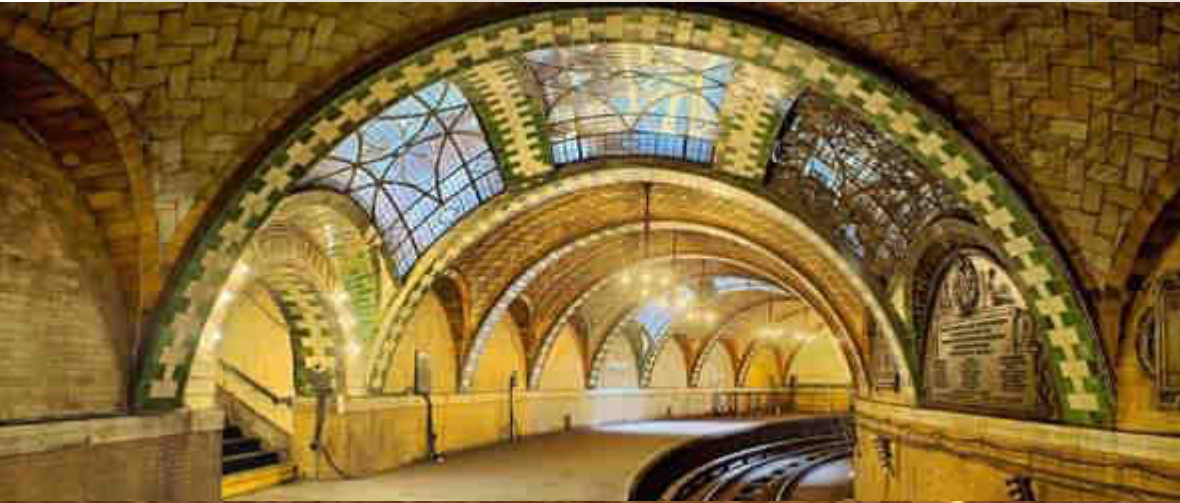


*Panteó
d'Agripa,
possiblement
Apol·lodor de
Damasc, entre
118-125, Alt
Imperi Romà.
Camp de Mart,
Roma.*



2.1.12. LES COBERTES: VOLTES I CÚPULES

- ❖ Les **cobertes corbes o voltades** s'originen a partir de la projecció longitudinal o giratòria d'un arc generador que dona lloc a la **volta** o a la **cúpula**. Normalment es construeixen a partir de peces xicotetes anomenades **adovellades**, en pedra o rajola, i descarreguen les empentes lateralment sobre parets o pilars.



*Estació fantasma de
City Hall, 1904,
Manhattan.*



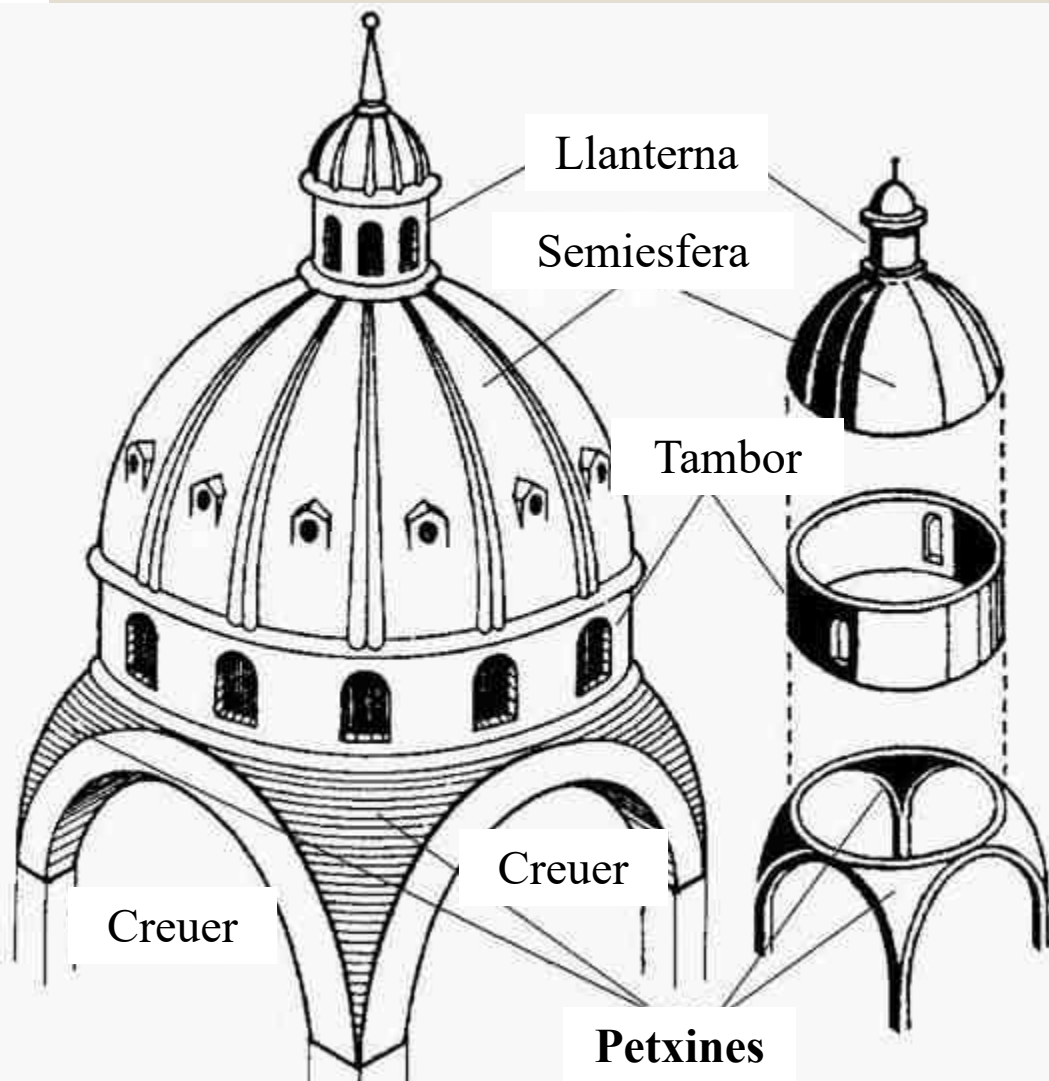
*Oyster Bar a la Grand
Central Station, l'estació
de trens central de Nova
York, 1913.*

LES VOLTES



Rafael Guastavino i Moreno (València, 1842
- Asheville, Carolina del Nord, 1908)
arquitecte valencià expert en voltes paredades.

2.1.12. LES COBERTES: CÚPULES



Cúpula de la basílica de Sant Pere del Vaticà, Miquel Àngel, c. 1593, 42,5 m x 132 m.

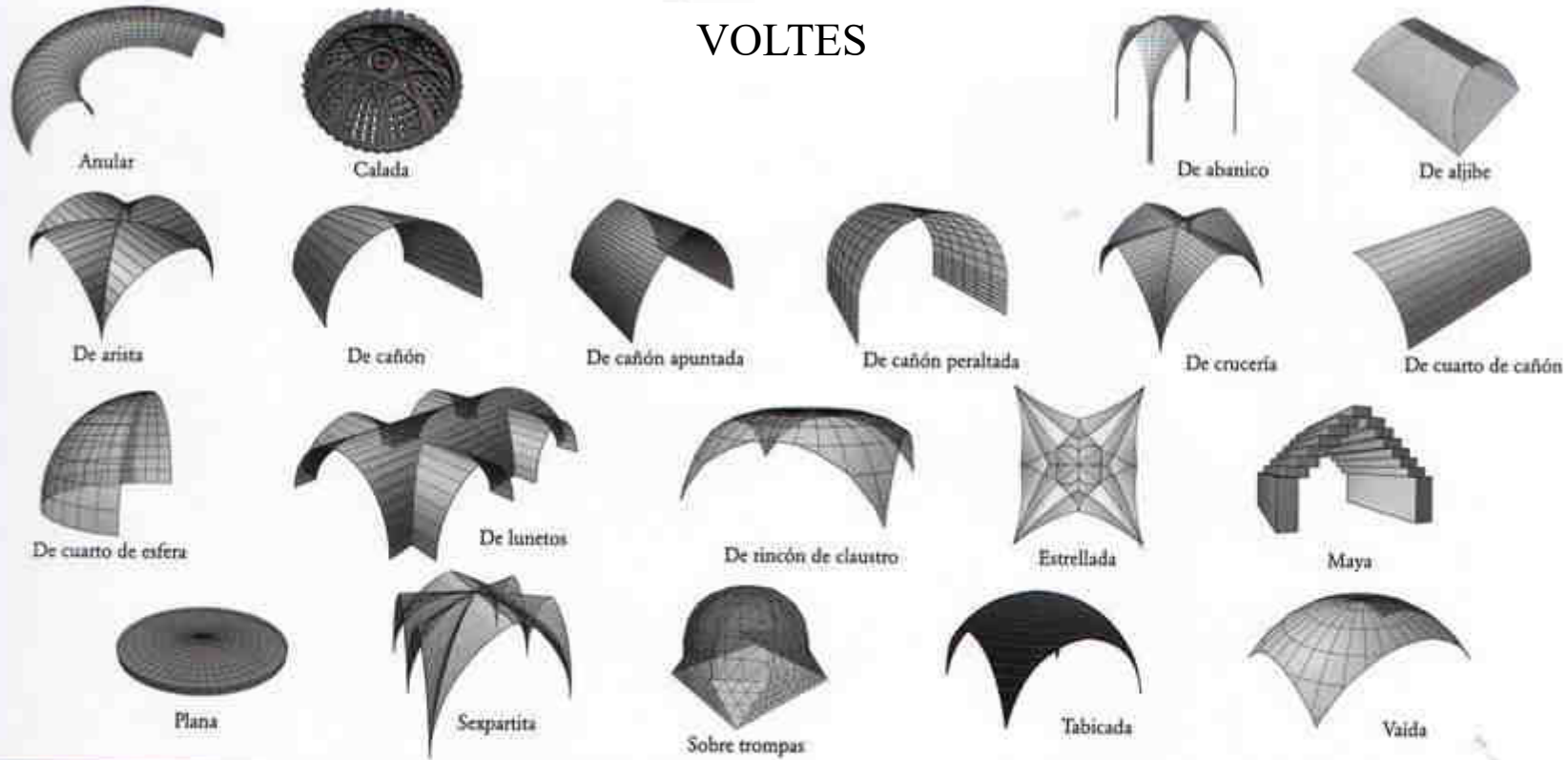


Cúpula de Santa Maria del Fiore, Brunelleschi, 1420. Florència.

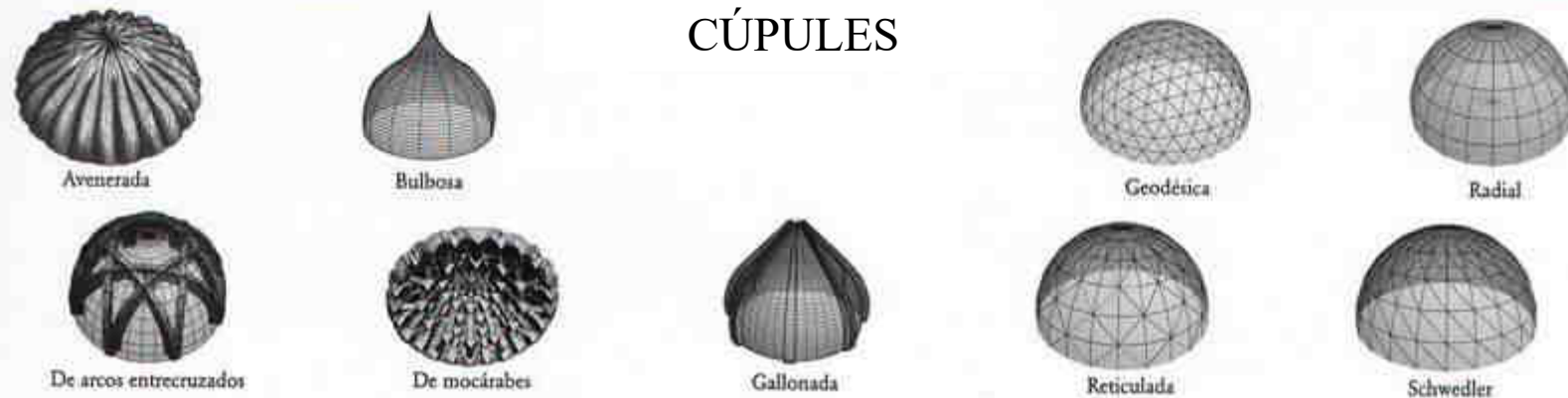
2.1.12. LES COBERTES: VOLTES I CÚPULES

DICCIONARIO VISUAL DE TÉRMINOS ARQUITECTÓNICOS © CÀTEDRA

VOLTES

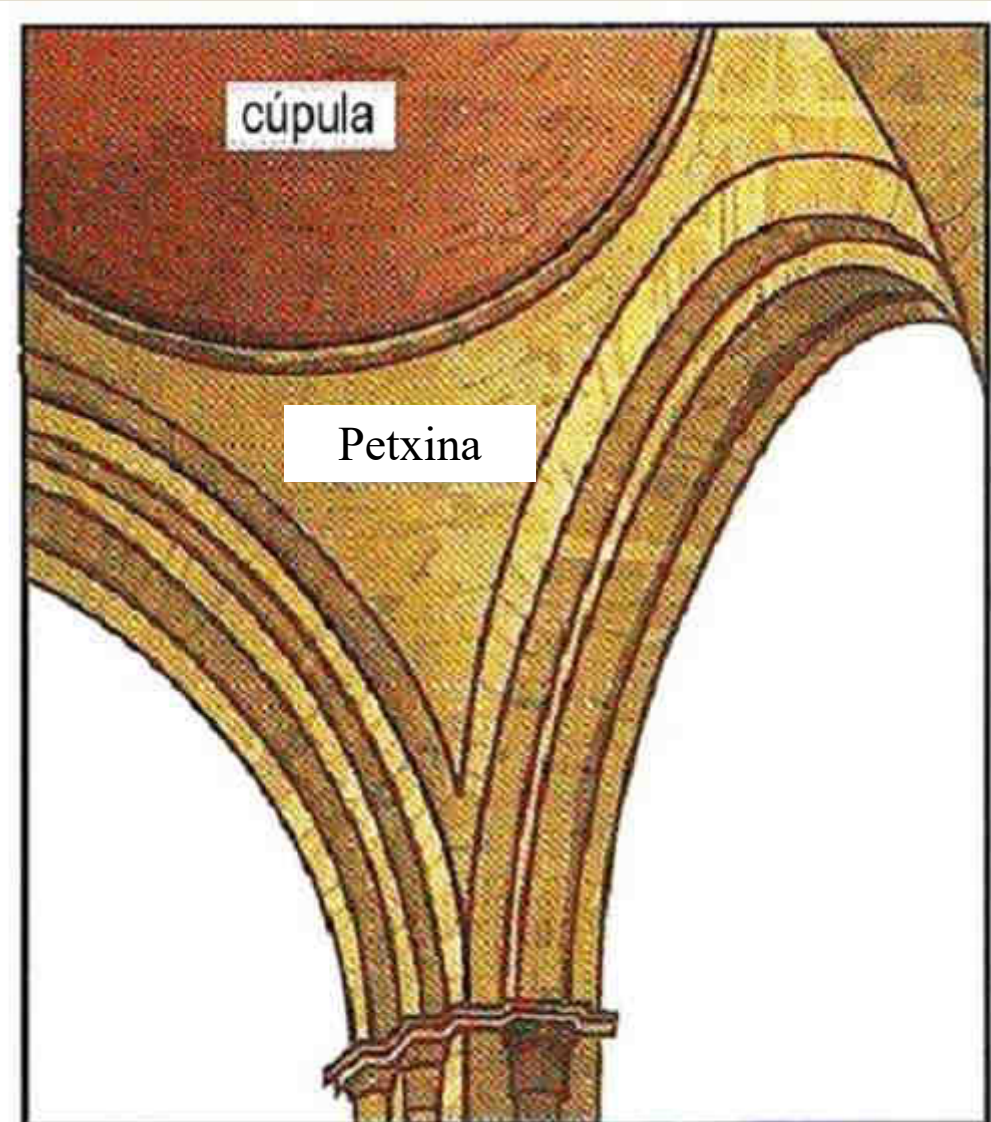
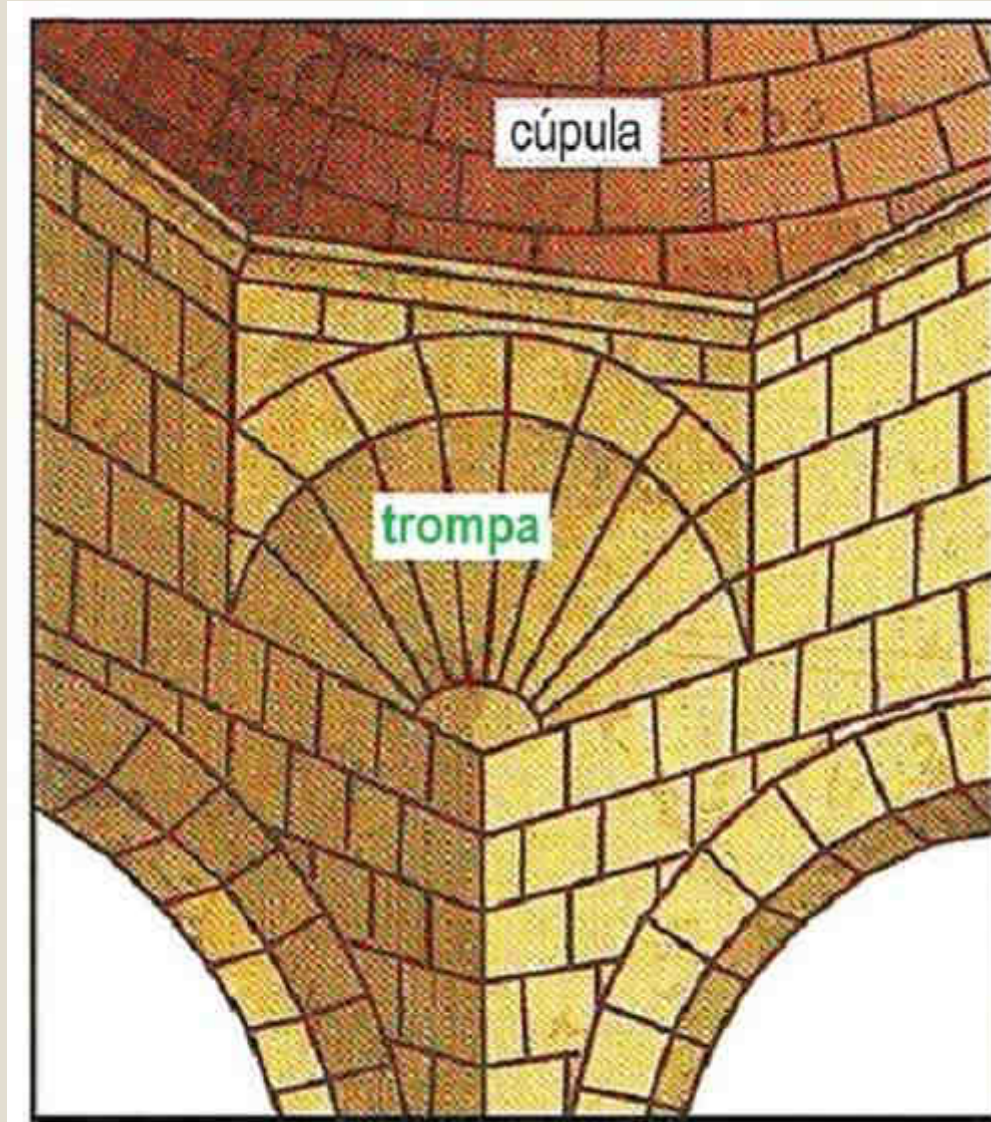


CÚPULES



2.1.12. LES COBERTES: CÚPULES

- ❖ En el cas de la **cúpula**, per a passar de l'espai inferior **quadrat al circular** superior, s'utilitzen dos sistemes: **trompes i petxines**.



2.1.12. LES COBERTES: CÚPULES



Petxina.
Catedral de
València



La cúpula de la
mesquita de
Sehzade camí a
Istanbul.



Trompes



2.1.12. LES COBERTES

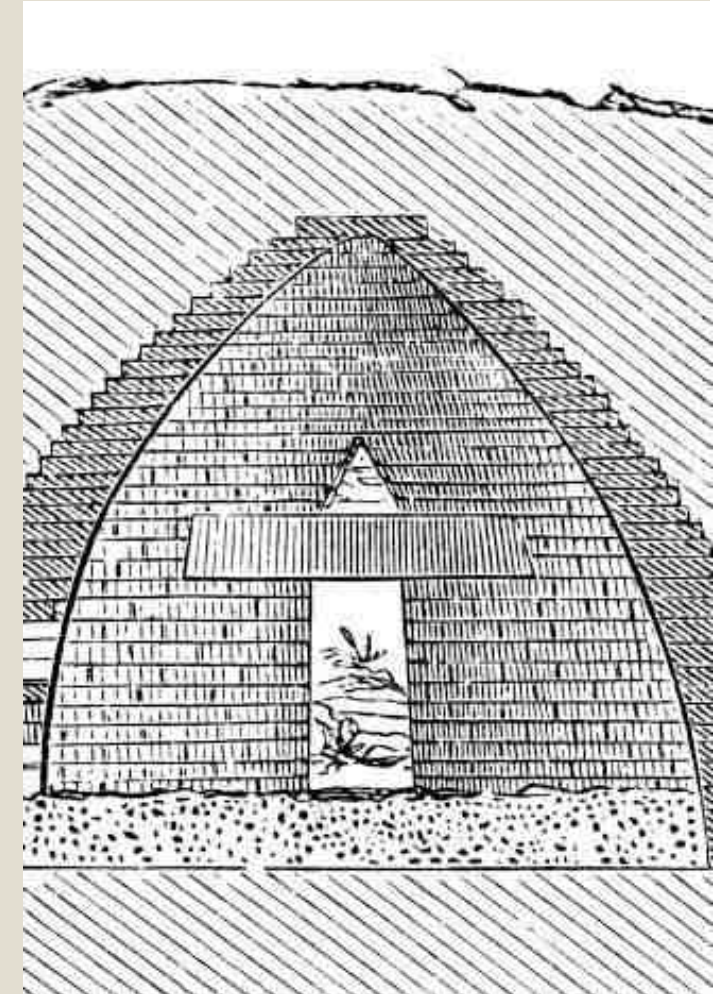
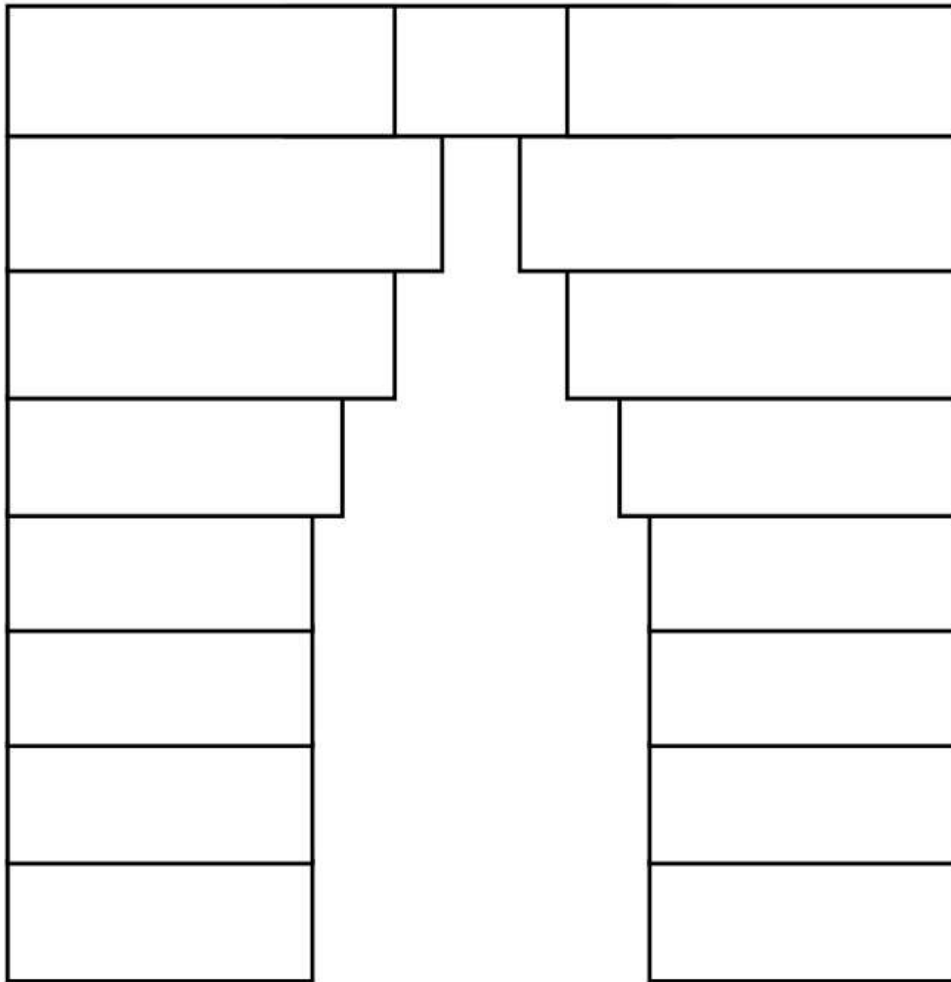
- ❖ Les **armadures** són cobertes constituïdes per una carcassa de fusta que a l'exterior se sol revestir de **teules**, i dona com a resultat teulades a dues o més aigües.



Hammer beam roof, Hampton Court, Londres.

2.1.12. LES COBERTES: VOLTES

- ❖ Les **voltes** són cobertes de secció corba que tanquen una crugia. Sovint es defineixen com la projecció d'un arc o diversos en l'espai. La forma més primitiva de volta és la que resulta de l'aproximació progressiva de les filades de dos murs confrontats a mesura que aquests guanyen en altura (**falsa volta o volta per aproximació de**



2.1.12. LES COBERTES

- ❖ La **volta de canó** resulta de la projecció d'un arc de mig punt; si l'arc que la genera és apuntat no és de mig punt, és una **volta de canó apuntat**; i si aquest és la meitat d'un arc de mig punt, és una **volta de quart de canó**.



VOLTA DE CANÓ

2.1.12. LES COBERTES: VOLTES

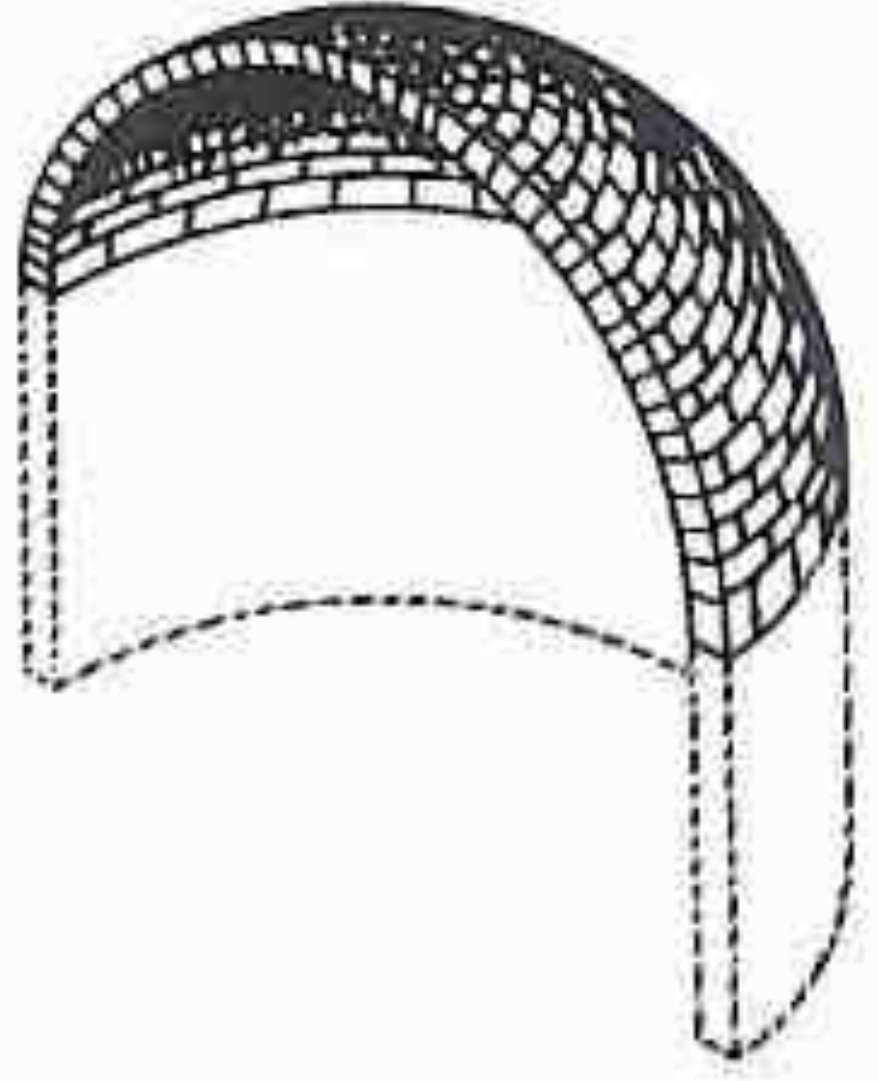
- ❖ L'encreuament en angle recte de dues voltes de canó de la mateixa fletxa produeix una **volta d'aresta**, que cobreix un espai quadrat.

VOLTA DE CANÓ / VOLTA D'ARESTA



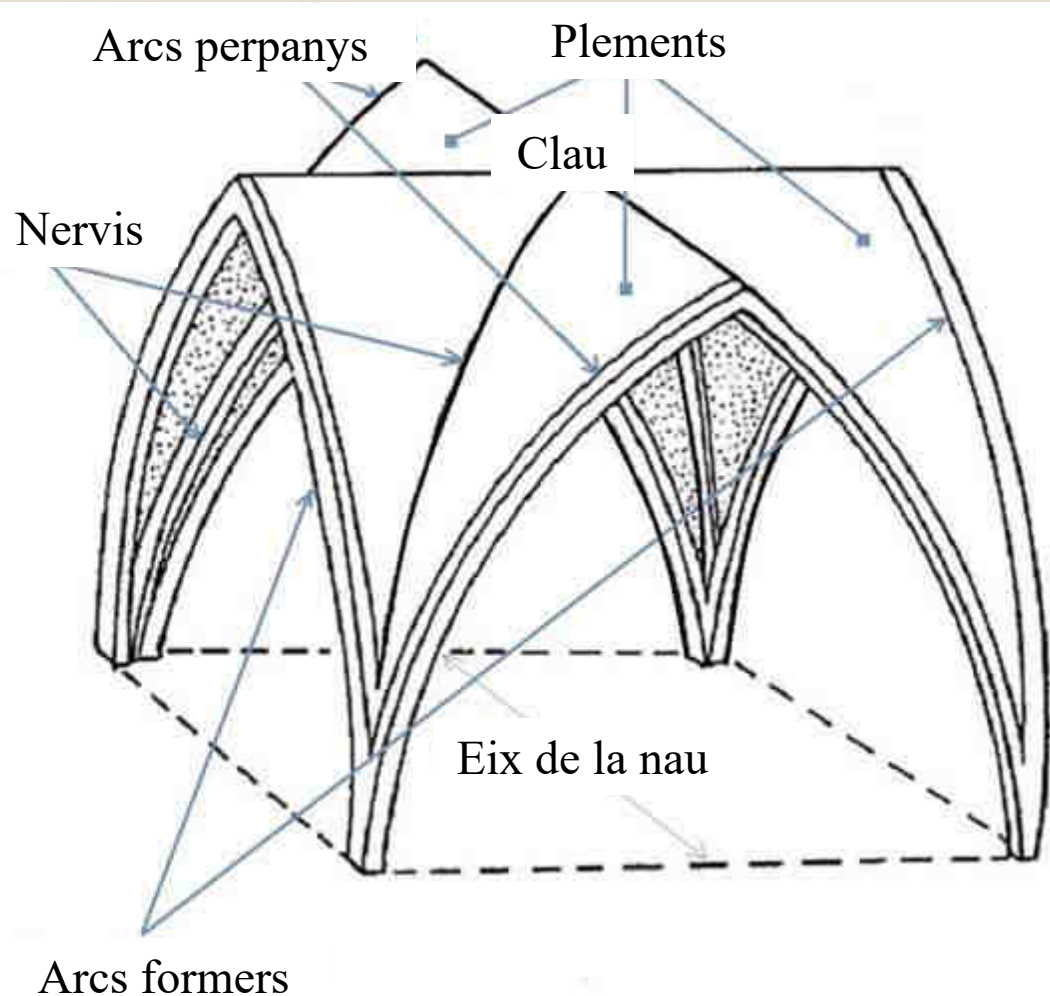
2.1.12. LES COBERTES

- ❖ La **volta de forn** esta formada per una cambra d'esfera i s'utilitza, sobretot, per al tancament de fornícules o absis de planta semicircular.



2.1.12. LES COBERTES

❖ La **volta de creueria** o **d'ogives** és una volta d'aresta generada per arcs apuntats en què les arestes es reforcen per mitjà de nervis; els panys que queden entre els nervis es diuen **plements**. Permet una major concentració puntual de les empentes, canalitzades pels nervis cap als pilars; l'encontre d'aquests és el **clau**.



Voltes de creueria. Catedral de València, segle XII.

2.1.12. LES COBERTES

- ❖ Si s'afeg un altre transversal que divideix en dues parts la volta de creueria, aquesta es diu **sexpartita**; si, a més, s'hi afegien altres nervis que parteixen del mateix punt que els diagonals formant amb aquests un angle agut (**tercelets**), la volta es diu **de tercelets**.



Volta sexpartita del Monestir de Santa María de Huerta, Sòria.



Volta amb tercelets a la capella del Sant Calze de la Catedral de València.

2.1.12. LES COBERTES

- ❖ Quan els nervis secundaris es multipliquen donant lloc a claus secundàries en les interseccions i a una forma d'estrella en planta, és una **volta estrellada** i, si els nervis parteixen d'un suport i s'expandeixen en forma de ventall, és una volta de **ventall** (característiques del gòtic anglès).



Voltes estrellades, catedral de Sevilla.



Voltes de ventall sobre la nau a l'abadia de Bath, Robert i William Vertue, 1501-1530.

2.1.13. L'URBANISME

- ❖ L'objecte arquitectònic no es restringeix estrictament a l'edifici i les parts d'aquest, sinó que s'estén a espais públics i privats.
- ❖ En l'àmbit de l'arquitectura inclou també l'ordenació de ciutats i espais públics de diferent índole.
- ❖ La ciutat, els conjunts urbans i les agrupacions superiors a l'edifici, segons **Alberti**, tenen la comesa de permetre als habitants una vida pacífica sense danys ni molèsties, a similitud d'una gran casa, i, per tant, podem considerar que l'urbanisme introdueix una **qüestió de magnitud**: increment en el nombre i dificultat dels problemes per resoldre i en la dimensió i complexitat de l'obra resultant.



2.1.13. L'URBANISME

- ❖ Així, sempre dins de l'harmonia renaixentista, entre el **palau del Senat**, la **plaça del Capitoli de Miquel Àngel** i les **reformes urbanes de Roma de Pau III i Juli III**, només hi ha una diferència d'escala. I sota aquest enfocament, el fulgurant resplendor nocturn de **Manhattan**, emblema i fantasia de modernitat, és tan arquitectònic com qualsevol dels gratacels.



*Palau del Senat i la plaça del Capitoli,
Miquel Àngel.*

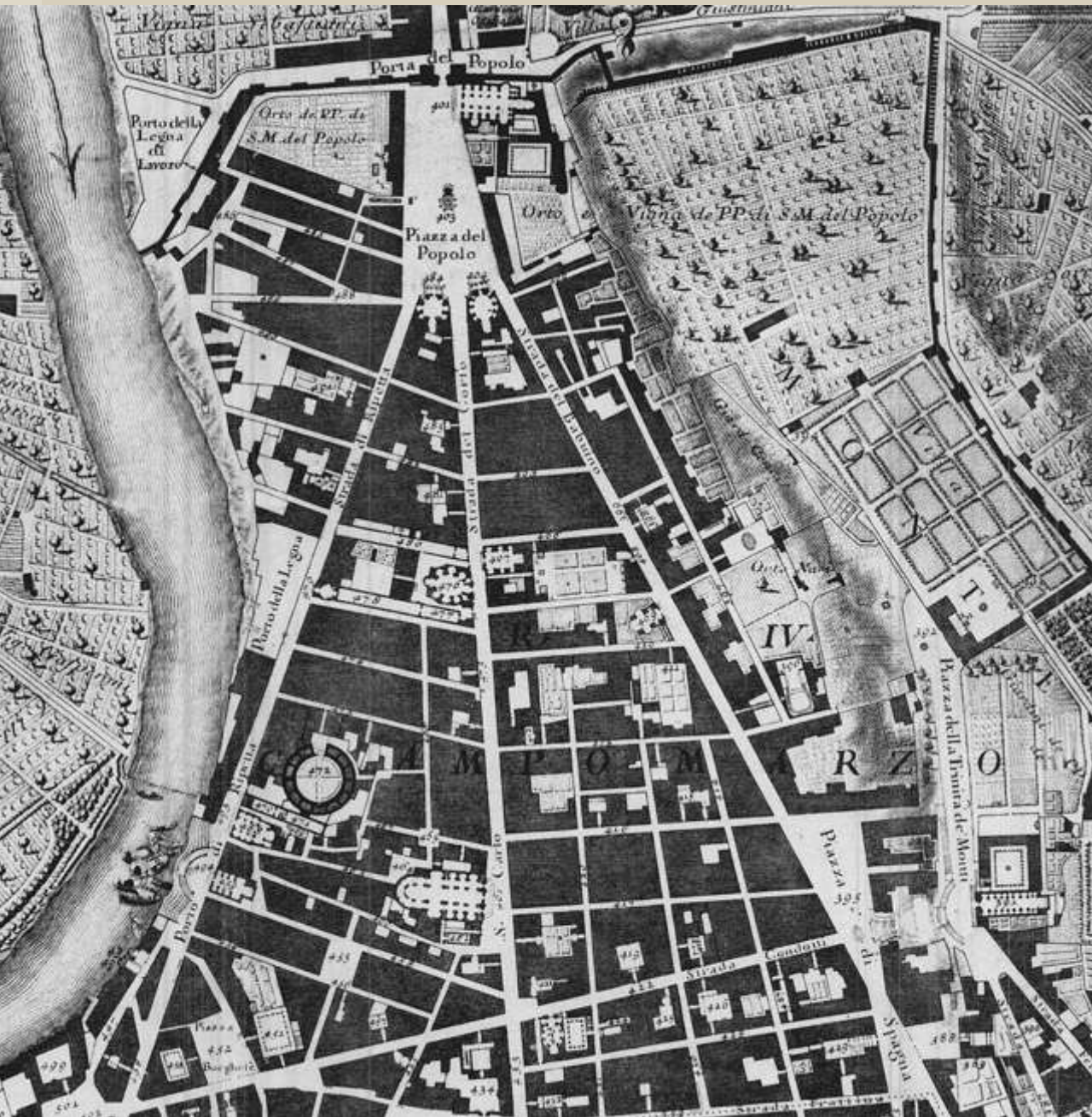


Reformes urbanes de Pau III i Juli III a Roma,
segle XVIII.



Manhattan

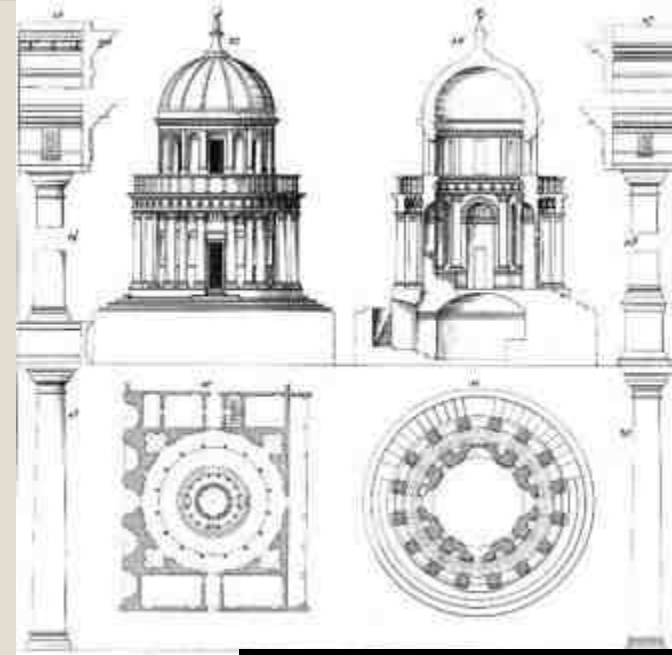
2.1.13. URBANISME



Plànol de la ciutat de Roma, Nolli. Detall del trident de la Piazza del Popolo, 1756.

2.1.13. L'URBANISME

- ❖ **L'escenografia urbana**, com l'escenografia teatral, crea una aparença d'entorn per a la festa, la dansa, la desfilada militar, l'apoteosi d'una visita reial, una commemoració cívica, una manifestació reivindicativa, una processó, etc.
- ❖ Els elements conformatos podran ser fantàstics focs artificials, llums de colors, provisionals arcs de triomf, tribunes, podis, tapissos, domassos, catifes florals, pancartes, banderes, estendards, etc., que faran de portalades, murs, pilars i cúpules, un bell àmbit ritual de germanor a la plaça, a manera d'arquitectures dins de les architectures com el templet de **San Pietro in Montorio de Bramante**.



Plaça Navona el diumenge de Pasqua del 1650, amb arcs efímers dissenyats per Carlo Rainaldi. La nova façana de l'església de Santa Agnès a Agonia (1652-1657) encara no s'havia construït. Dominique Barrière, 1618–1678.



El templet de Sant Pietro in Montorio, Bramante, 1502-1510, Acadèmia d'Espanya a Roma.



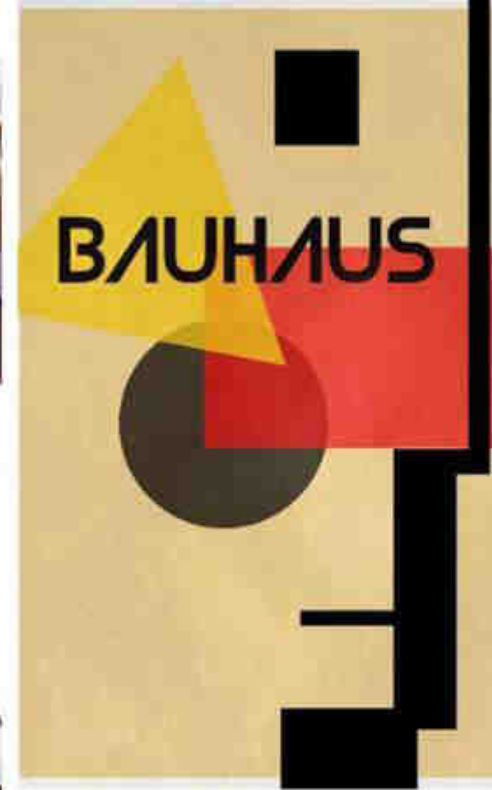
2.1.14. PAISATGISME

- ❖ Disseny i ordenació d'espais naturals i jardins.
- ❖ Mostra de fugacitat i d'arquitectura integral, generadora d'ambients, delimitadora d'espais, contenidora d'activitats humanes de lleure i contemplació. Es tracta d'una arquitectura viva i canviant pel discórrer de les estacions que és contínuament oberta, flexible i vulnerable.



2.1.15. ENGINYERIA I DISSENY

- ❖ L'arquitectura també està estretament relacionada amb el **disseny del mobiliari** i els objectes que solen integrar-se en els espais arquitectònics, és a dir, amb les **arts decoratives** i el disseny.
- ❖ Al disseny d'ambients interiors, acomodant confortablement un edifici existent i adaptant-lo a les necessitats més específiques d'ús, i en part arribant a ser en si una arquitectura independent d'aquest contenidor.



2.1.15. ENGINYERIA I DISSENY

- ❖ El Barroc ha estat especialment sensible a una **globalitat del fenomen plàstic** en què arquitectura, escultura, pintura, ornamentació i objectes d'ús no són sinó aspectes que condueixen a un resultat final unitari.



*Càtedra de Sant Pere,
Gian Lorenzo Bernini,
1657-1666. Absis de la
basílica de Sant Pere,
darrere de l'altar,
encàrrec del papa
Alexandre VII. Roma.*



*Transparent de la
catedral de Toledo,
Narcís Tomé, 1721-
1732.*

2.1.15. ENGINYERIA I DISSENY

- ❖ Certes infraestructures amb capacitat de conformació espacial també poden ser considerar-se arquitectura: la **via Appia**, l'**aqüeducte de Tarragona**, la **claveguera Màxima**, els **canals a Venècia i Amsterdam** són peces de valor ambiental que configuren el paisatge, una satisfactòria relació —funcional i formal— amb l'entorn rural i urbà que, en si mateixa, encarna els mites, les utopies i els valors de l'actual civilització.



Tram de la Via Appia en l'estat actual a Roma, Itàlia.



Aqüeducte de les Ferreres, V aC - IV dC, 27 × 217 m. Tarragona.



Claveguera Màxima, Tarquini Prisc, Roma.



Els canals de Venècia, Itàlia

2.1.16. HISTORICISMES I *REVIVALS*

- ❖ Els **historicismes vuitcentistes**.
- ❖ El **neoclassicisme** forma part del classicisme perquè es refereix a un art del passat -el **grecoromà**- com a llenguatge artístic ideal que materialitza preferentment la bellesa.



Porta d'Alcalá, Francesco Sabatini, 1778. Madrid.

Capitoli dels Estats Units, William Thornton, 1793, Washington DC.

Palau de les Corts, Narcís Pascual Colomer, 1843-1850, Madrid.

2.1.16. HISTORICISMES I *REVIVALS*

- ❖ El **neogòtic** modificarà l'objecte de la seua admiració, però reproduirà el mecanisme considerant que en l'art de l'edat mitjana estan l'autenticitat i la plenitud.
- ❖ En els dos casos es **sacralitza un codi estilístic**.
- ❖ Un exemple significatiu d'aquesta dicotomia és el concurs convocat després de l'incendi del **Parlament de Londres** de 1836: es força a **Barry**, autor del projecte premiat, perquè amb la col·laboració de **Pugin** «vista» de formes gòtiques l'edifici, que no havia estat pensat en aquest estil.



Palau de Westminster, Charles Barry i Augustus Pugin, 1840-1865. Londres.



2.2. L'ESCUPTURA

El bes, Constantin Brancusi,
1907. Pedra calcària, 58,4 cm.
Museu d'Art de Filadèlfia.

2.2. L'ESCULTURA

- ❖ L'escultura es defineix com l'art de crear volums amb formes figuratives o abstractes que ocupen un lloc en l'espai i es poden contemplar des de diferents punts de vista.
- ❖ «Entenc per escultura allò que es fa a força de traure», Miquel Àngel, 1547.
- ❖ L'escultor partia d'un bloc de marbre dins del qual, al seu parer, hi havia l'escultura que, amb la seua actuació, havia de ser extreta. Això vol dir que, per a ell, ni el relleu ni el modelatge tenien a veure amb l'essència mateixa de l'escultura.



La Pietat, Miquel Àngel, 1496.
Basílica de Sant Pere del Vaticà, 1,74
m x 1,95 m, 1496.



David, Miquel Àngel,
1501-1504. Marbre blanc,
5,17 m i 5572 kg. Galeria
de l'Acadèmia, Florència.

2.2. L'ESCLTURA

- ❖ Des de la perspectiva actual, l'horitzó s'ha eixamplat fins al punt d'arribar a la conclusió que no hi ha raó perquè deixi de ser escultòric **qualsevol objecte tridimensional**, encara que ho siga de manera **virtual**, com les varetes mòbils generadores de desenvolupaments en l'espai de **Naum Gabo**, sempre que haja existit una intervenció de l'home amb un propòsit.
- ❖ Per tant, perquè alguna cosa accepti aquest qualificatiu, únicament ha de reunir com a condicions que siga **sòlid**, **tridimensional** o **bidimensional**, **mòbil** i **capaç de suggerir un espai òptic** que haja estat manipulat.

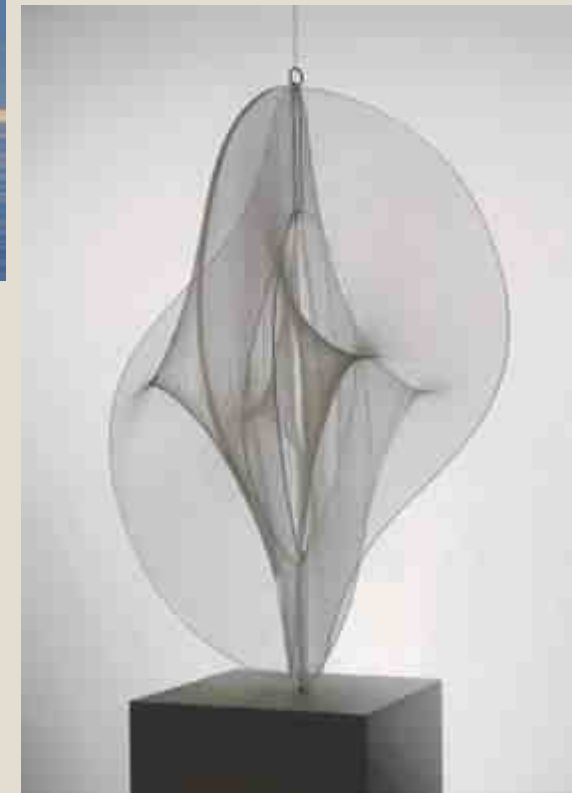


Escultura virtual,
Chad Knight, 2020.

*Construcció lineal a
l'espai núm. 2, Naum
Gabo. Plexiglàs i
filament de niló.*

<https://www.elledecor.com/es/art/a27250857/chad-knight-instagram-esculturas/>

<https://www.trendencias.com/art/e/espectaculares-esculturas-virtuales-chad-knight-que-crean-vinculo-magico-real-irreal>



2.2. L'ESCULTURA

- ❖ La percepció de l'escultura se centra en dos sentits: el **tacte** i la **vista**.
- ❖ El **tacte** assegura el caràcter tridimensional i sòlid. La **textura** pot ser rugosa, polida, més freda, etc. La **vista** analitza l'objecte, els senyals que aquest li envia i entén el lloc que ocupa en l'espai.
- ❖ Gràcies a la **visió** percebem les peculiaritats dels mitjans, la textura, la composició, la dimensió i les consideracions sobre el pes i volum de l'escultura.
- ❖ L'escultura s'associa amb l'àmbit de la **percepció tàctil** i les **sensacions de volum i pes** perquè és el resultat d'una representació en **tres dimensions** d'una figura.



Fontana di Trevi,
Nicola Salvi, 1735.
Travertí de Roma i
marbre de Carrara,
26,3 m. Roma.



Rapte de
Proserpina, Gian
Lorenzo Bernini,
1621-1622. Marbre
de Carrara, 255 cm.
Galeria Borghese,
Roma.

2.2. L'ESCULTURA

❖ La **materialitat real**, no il·lusòria, que té com la pintura, han fet de l'escultura un vehicle per a l'expressió de missatges religiosos i polítics amb pretensió de perdurabilitat.



Memorial Nacional del Mont Rushmore. El mont Rushmore amb els caps esculpits de George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt i Abraham Lincoln (d'esquerra a dreta), de Gutzon Borglum, 1925.

❖ D'açò deriva la tradicional associació de l'escultura amb el **monument** (obra pública de caràcter commemoratiu o funerari) i amb l'**estàtua** (escultura figurativa de grans dimensions habitualment disposada sobre un pedestal que en realça els valors simbòlics i representatius).



Joan Lluís Vives, José Aixà Iñigo/ Fosa a càrrec de Vicente Ríos (tallers La Primitiva Valenciana), 1880. Bronze, 239 cm, foneria, cisellat. Centre Cultural La Nau, València.

2.2. L'ESTATUÀRIA URBANA



*L'estàtua eqüestre de Jaume I el Conqueridor,
Agapit Vallmitjana i Barbany, 1891. Bronze. València.*



*Estàtua eqüestre de Francisco Franco,
José Capuz Mamano, 1964. Bronze.*

2.2. L'ESCLTURA

- ❖ Suposada subordinació de l'escultura a l'arquitectura, de la qual no s'alliberarà fins que, a finals de segle XIX, l'obra d'**August Rodin** anuncie l'aparició d'una escultura dotada de plena autonomia.
- ❖ Coincideix amb **l'arquitectura** perquè les dues arts es desenvolupen en un espai tridimensional.
- ❖ Trobem en cultures antigues una simbiosi de l'escultura integrada en el marc de l'arquitectura. Es parla del **temple grec** com d'una bella escultura gegantesca.

El pensador, Auguste Rodin, 1904.
Bronze. Musée Rodin, París.



Model d'un temple dòric típic, el temple d'Aphaia a Egina.
Glyptothek, Munic.



2.2.1. LES TÈCNiques I ELS MATERIALS ESCULTÒRICS: EL MODELATGE

- ❖ El **modelatge** o mètode additiu: la forma es defineix modelant o afegint materials mal·leables com **argila**, **giroscopi (estuc)**, **cera**, etc.
- ❖ Es basa en la suma de matèria, en què l'escultor li dona forma amb la mà o amb una espàtula.
- ❖ El modelatge s'utilitza molt per a l'elaboració d'esbossos, estudis preparatoris i models d'escultures en pedra, fusta i metall.



*Escultura
hiperrealista
Ron Mueck.*



2.2.1. LES TÈCNiques I ELS MATERIALS ESCULTÒRICS: LA TALLA

❖ La **talla** o **cisellat**: és un procediment substractiu, s'extrau la matèria d'un bloc original fins que es forma la figura.



Moisès, Miquel Àngel, 1513-1515. Marbre blanc, 235 cm.
Sant Pietro in Vincoli, Roma.



Bust tallat de Vergil, possiblement un autoretrat de Jörg Syrlin el Vell, Joachim Köhler. Església major d'Ulm, Alemanya.

2.2.1. LES TÈCNIQUES I ELS MATERIALS ESCULTÒRICS

- ❖ El **buidatge**: obtindre un **motle en material mal·leable** (**argila interior i cera exterior**) de la figura a representar que s'utilitza per a fer-la buidant la cera i omplint els forats amb el **metall fos**. La major part de les escultures en **metall** són resultat d'aquest buidatge.
- ❖ Des de l'Antiguitat s'utilitza el mètode de **fosa a la cera perduda**: sobre un model en cera es construïa un motle amb orificis d'entrada i eixida; en aquest motle s'abocava el metall fos, que anava fonent la cera i ocupant-ne el lloc; el resultat era un buidatge en metall del model en cera. Per a la fosa de peces grans, l'interior del model en cera s'omplia d'arena, de manera que la peça resultant quedava buida.
- ❖ El metall més usat en la fosa d'escultures és el **coure**, per l'abundància, duresa, mal·leabilitat, resistència als agents atmosfèrics i qualitats d'aliatge, i sol utilitzar-se amb **l'estany (bronze) o el zinc (llautó)**.

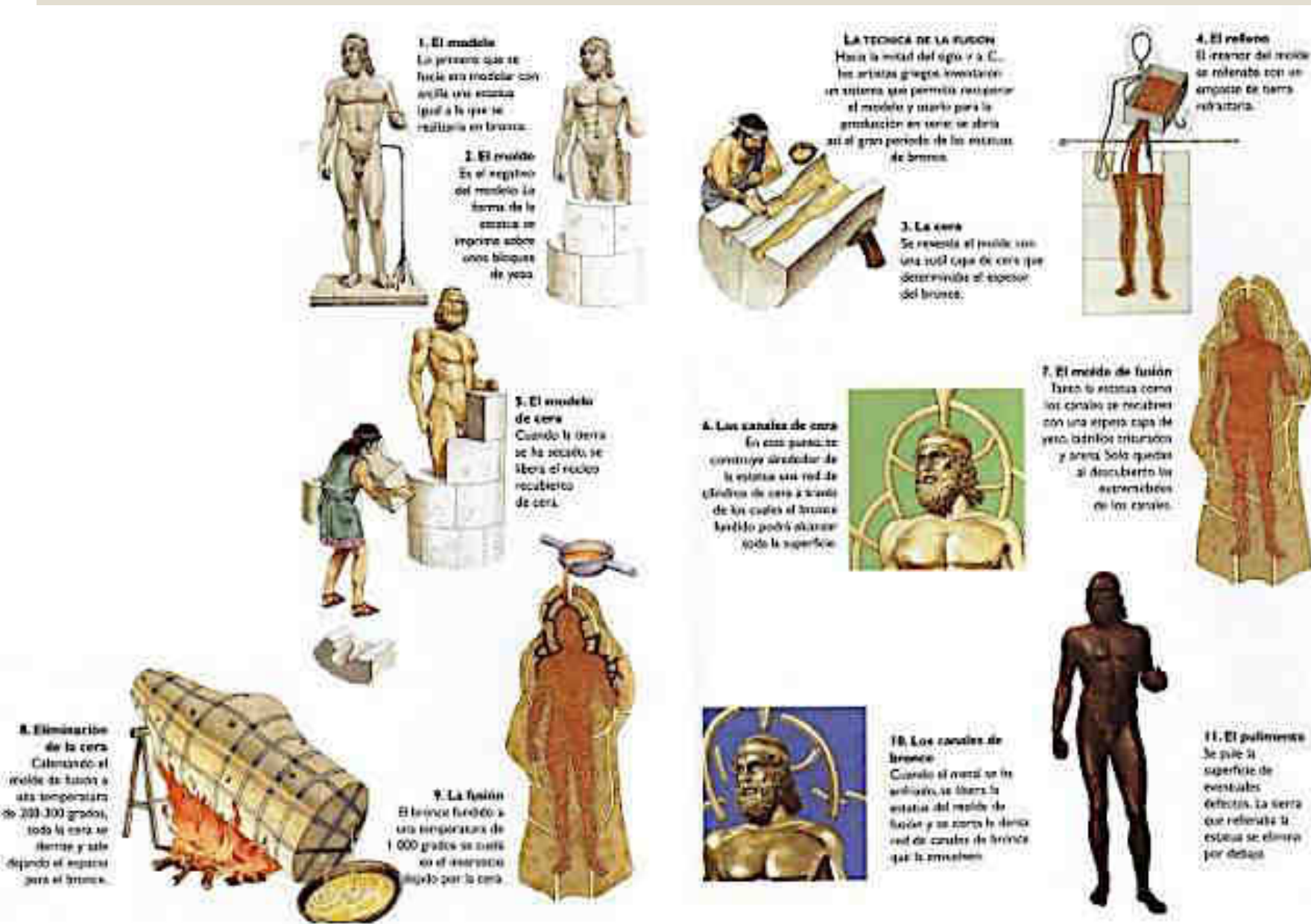
2.2.1. LES TÈCNiques I ELS MATERIALS ESCULTÒRICS



Vídeo explicatiu → <https://www.youtube.com/watch?v=beCDcTMsaok>



2.2.1. LES TÈCNiques I ELS MATERIALS ESCULTÒRICS



Els bronzes de Riace, 460-450 aC.
Escultures de bronze. Museu Nacional de la Magna Grècia, Reggio Calàbria, Itàlia.

2.2.1. LES TÈCNiques I ELS MATERIALS ESCULTÒRICS

- ❖ Al llarg de la història s'han dut a terme també escultures en altres materials com l'**ivori**, la manipulació del qual es coneix amb el nom d'**eborària**. Una variant de l'escultura en ivori són les **estàtues criselefantines**.



El Díptic Barberini,
primera meitat del segle
VI. Ivori bizantí. Louvre.

*Rèplica d'Atenea Parthenos a
Nashville. Escultura
criselefantina (d'ivori i or)
de la deessa grega Atena
realitzada per Fídies i
erigida al Partenó d'Atenes,
segles V i IV aC.*



2.2.2. EL RELLEU I L'ESCULTURA MONUMENTAL

❖ Les escultures poden ser de **ple volum (exemptes)** o en **relleu**, un tipus d'escultura adherida a un pla que es talla en pedra o fusta i crear dues dimensions. Sol tindre un paper més narratiu i il·lustratiu.

❖ L'**alt relleu**: es rebaixa l'espai que envolta les figures, que seria el fons de la representació, en què les figures sobreixen del pla més de la meitat de volum.

❖ El **baix relleu**: les figures representades es redueixen.

❖ **Mig relleu**: la meitat.



*Figura de Palmira,
British Museum.*



*Santi Giovanni e Paolo a Venècia, monument de la
família Valier. Baix relleu dreta: Constance (autor
desconegut); Caritat i mansuetud, de Pietro Baratta.*

2.2.2. EL RELLEU I L'ESCUPTURA MONUMENTAL

- ❖ En l'art egipci trobem l'anomenat **relleu enfonsat o excavat**, que parteix del bloc en què es dibuixen els contorns de l'escena.
- ❖ Aquest perfil es buida i el fons es talla perpendicularment a la superfície del bloc.
- ❖ Les figures prèviament traçades es treballen subtilment evitant la línia i rebaixant amb suavitat certes parts perquè la llum s'hi reflectisca.
- ❖ La llum angular permet llegir la composició com a contrast, dur en els perfils i delicat en el tractament de les figures.
- ❖ És molt freqüent que es **pinte**.



Relleu de la família reial d'Akhenaton, 1353-1336 aC. Museu Egipci de Berlín.



Temple de Karnak Luxor.

2.2.2. EL RELLEU I L'ESCUPTURA MONUMENTAL

❖ En l'art grec, el relleu va ser mig i alt, plasmen la narrativa i la il·lustració de manera més natural. Exemple: el **fris corregut** utilitzat en els temples.



Escena del peple, est V, 31-35, Museu Britànic, Londres.



Bloc VIII (fig. 57-61) del fris oriental del Partenó, c. 447-433 aC. Museu Britànic.

❖ Aquest **relleu continu** es trasplanta a la tendència helicoidal de la cilíndrica columna commemorativa romana.



Columna de Trajà, 113 dC. 3.83 m x 39.86 m. Roma.

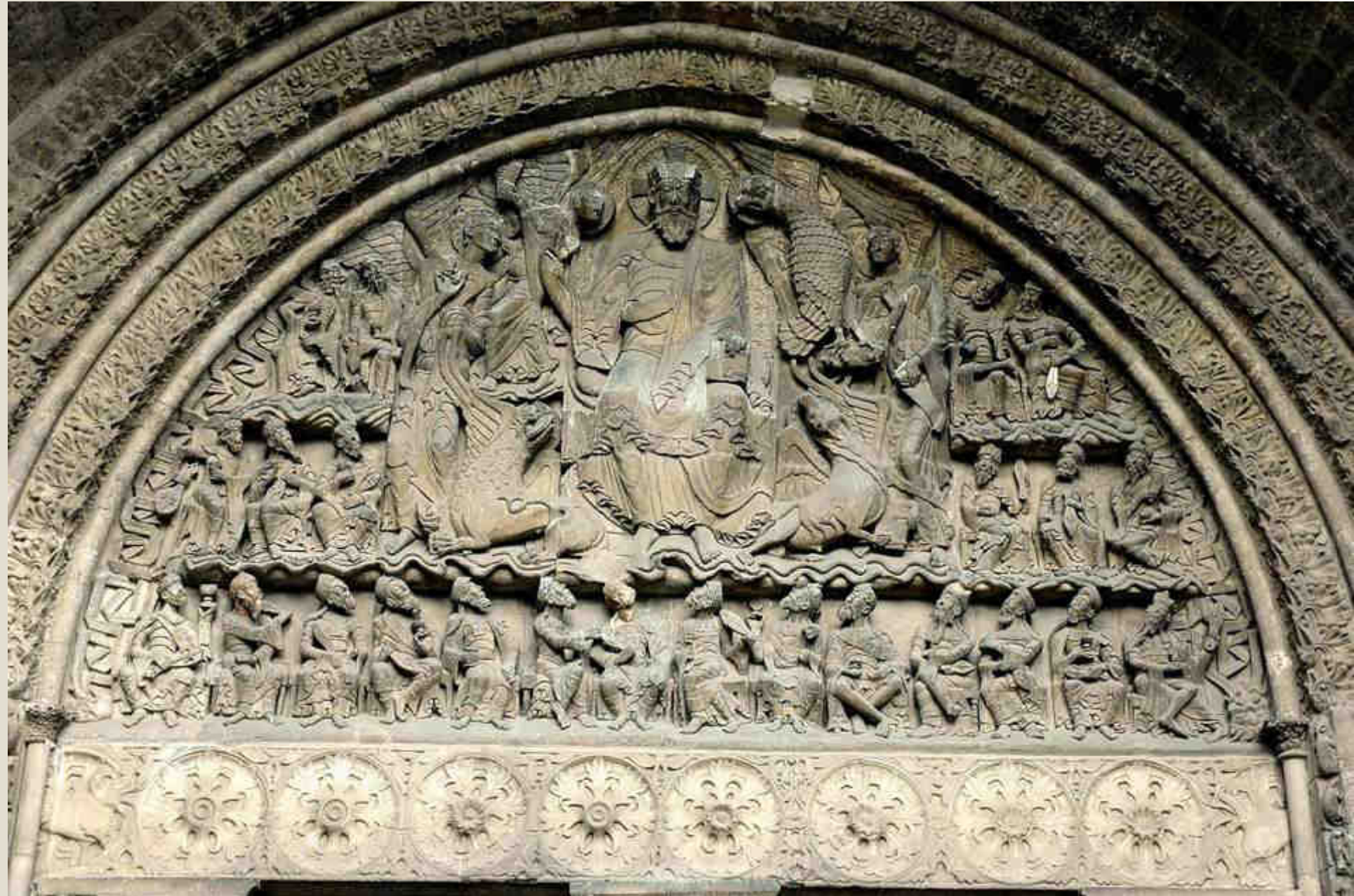


Sarcòfag Ludovisi, segle II i c. 250. Marbre, 153 cm x 273 cm. Palazzo Altemps, Roma.

❖ També als **sarcòfags romans i paleocristians**, amb números i temes interconnectats pel significat.

2.2.2. EL RELLEU I L'ESCUPTURA MONUMENTAL

❖ El relleu altmedieval.



Timpà de la Portada. 1110-1115. Església de Sant Pere. Moissac.

2.2.2. EL RELLEU I L'ESCLTURA MONUMENTAL

- ❖ *Stiacciato* o *schacciato*: en el Renaixement italià, sobretot a partir de **Ghiberti** i de **Donatello**, el suggeriment d'espai es porta a terme de manera molt complexa.
- ❖ S'inclouen **arquitectures** que defineixen àmbits perspectius, i que creen diferències tan subtils que amb prou feines destaquen unes zones de les altres.

Banquet d'Herodes, Donatello.
Catedral de Siena, Itàlia, 1427.



2.2.2. EL RELLEU I L'ESCUPTURA MONUMENTAL

- ❖ El que anomenem **escultura monumental**, integrada en l'arquitectura, són les estàtues, pràcticament de ple volum, col·locades en portades o façanes d'edificis.
- ❖ L'escultura monumental va ser fonamental en el món antic, en àmbits com l'assiri i l'egipci, també en l'edat mitjana, tot i que disminueix des del segle XV, entre el Gòtic final i el Renaixement, sense deixar mai d'existir. Aquesta escultura monumental integrada en l'arquitectura ha sigut considerada subordinada per la seua funcionalitat i visualitat.



Columnata de pilars osiriacs, a les terrasses del temple funerari de Hatsepsut, al complex de Deir el Bahari, Egipte.



Lammasu, lleons alats del Palau d'Assurnasirpal II a Nimrud. Museu Britànic.



Grup de l'Anunciació i visitació, Catedral de Reims. Portada principal de la façana occidental, 1230-1260.

2.2.3. LA POLICROMIA

- ❖ En l'antiguitat mesopotàmica, egípcia, grega, etc., l'escultura es completava pintant.
- ❖ A partir del segle XVIII, una mala lectura dels marbres grecs va fer creure que els autors l'havien volguda valorar per la forma i, per a destacar la qualitat del material, havien prescindit del color.
- ❖ Hui dia sabem que, fins i tot esculpint els més delicats marbres, els grecs acabaven les escultures colorejant-les amb suavitat.



2.2.3. LA POLICROMIA

- ❖ Les escultures en fusta s'han policromat amb freqüència; el procés de **policromia** s'inicia disposant una capa de guix sobre la fusta tallada (arrebossat); en alguns casos s'hi aplica **pa d'or** i es pinta damunt traçant dissenys amb un punxó sobre el color i descobrint l'or (**estofat**); les parts corresponents a la carn es pinten directament sobre el guix (**encarnat**).



Detall del retaule de l'església del monestir de Sant Jerònim de la Concepció. Magrana. Segle XVI.



Retaule Major, Pedro de Gumiel, 1504. Catedral de Toledo.

2.2.3. POLICROMIA

- ❖ Entre les principals tipologies escultòriques en fusta figuren els **passos processionals i la imatgeria religiosa** del Barroc espanyol (representacions a mida natural de Crist, la Mare de Déu, un sant o els protagonistes d'algun episodi de la Passió, que es trauen en processó, de vegades, estan formats per imatges de vestir, en què el cap i les mans tallades es munten sobre una peanya coberta per vestidures).



Sant Ginés de la Jara, de Lluïsa Roldán, la Roldana. Obra al Getty Center.



Verge Pelegrina a Sahagún.



L'Oració de l'Hort, Francisco Salzillo, 1754, pas processional.

2.2.4. L'ESCUPTOR

❖ La figura de l'**escultor** no sol presentar en el passat perfils tan nets com els de l'arquitecte o el pintor, que es confon de vegades amb el primer i comparteix tasques amb el segon.



Escala Daurada, Diego de Siloé, 1519, Catedral de Burgos.

❖ El mateix arquitecte sol ser l'escultor principal o, almenys, qui proporciona **models**, mentre que els **picapedrers** especialitzats s'encarreguen de les tasques escultòriques.

*Jesús del Perdó, Diego de Siloé, segle XVI.
Església de San José, Granada.*



2.2.4. L'ESCUPTOR

❖ **Miquel Àngel** participava des l'elecció dels materials i l'extracció de la pedrera fins al polit de l'objecte final.



Moisès, Miquel Àngel, 1513-1515. Marbre blanc, 235 cm. Sant Pietro in Vincoli, Roma.



Esclau jove, 256 cm; *Esclau despertant-se*, 267 cm; *Esclau barbut*, 263 cm; *Esclau atlant*, 277 cm, Miquel Àngel, c. 1520. Galleria Della Accademia, Florència.

2.2.4. L'ESCUPTOR

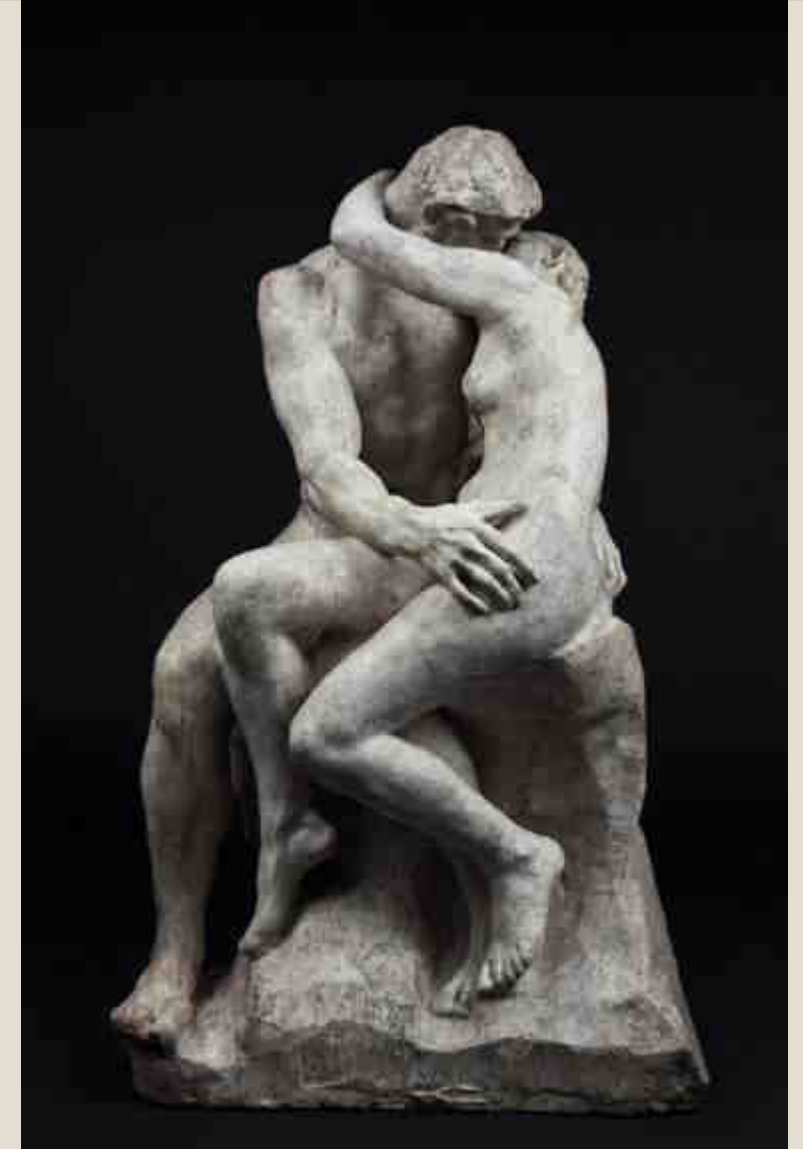
- ❖ L'escultura materialment és cara i necessita un taller molt més gran que el del pintor. En l'edat mitjana, dins de l'etapa gòtica, sabem que de vegades en una escultura treballaven dues persones al mateix temps. Una s'encarregava del cap, mans, etc. i un altre, de les vestidures.
- ❖ **Wittkower** ens explica que l'artista neoclàssic **Johan Gottfried Schadow** afirmava que era impossible que només un home portara a terme per complet una obra en marbre i que, almenys, se'n requerien tres.
- ❖ Predicant amb l'exemple, a l'hora de transportar el marbre el model amb el retrat de les princeses Luisa i Federica (1797), el seu ajudant es va encarregar de la part de les teles, mentre que ell feia els caps.



El monument de les princeses, Johann Gottfried Schadow, 1795-1797. Antiga Galeria Nacional.

2.2.4. L'ESCUPTOR

- ❖ La importància que adquireix el **model**, fet usualment en **fang**, implica l'artista que el concep i l'executa en persona, però l'obra definitiva pot posar-se en mans de col·laboradors.
- ❖ **Rodin** feia els esbossos i el modelatge, però no li interessa el treball en marbre ni en bronze.
- ❖ Hi ha convenis sobre el nombre de còpies que es poden dur a terme a partir d'un original, còpies que es numeren i són signades per l'artista, i s'arriba a compromisos que inclouen la destrucció de motles o models per a evitar la multiplicació d'exemplars. Directament relacionada amb el preu o valor que arriben al mercat.



El bes, Auguste Rodin, 1889. Bronze amb pàtina cafè. Museu Rodin, París.

2.2.5. MATERIALS I TÈCNiques: LA PEDRA

- ❖ Les **pedres** constitueixen el material més utilitzat pels escultors per la **duresa, solidesa i resistència** als agents atmosfèrics. Els materials més utilitzats són **pedra, marbre, alabastre, pòfir, ivori i les fustes**.
- ❖ Per a la talla en pedra s'han utilitzat **roques sedimentàries (alabastre, travertí)** i roques **metamòrfiques**, les més conegudes són el **granit**, el **pòfir** i la **diorita**, molt dures i difícils de treballar i **eruptives (basalt)**, que es destrueixen o deterioren amb més facilitat, però solen treballar-se millor.

ALABASTRE



TRAVERTÍ



PÒRFIR



DIORITA



2.2.5. MATERIALS I TÈCNiques: EL MARBRE

- ❖ La tradició clàssica ha consagrat l'ús del **marbre** com el material escultòric per antonomàsia, es tracta d'una roca metamòrfica més estable i resistent. El del **Pentèlic** va ser molt apreciat a Grècia, però el més famós és el de **Carrara**, a Itàlia. Es presenta a obtenir textures molt diverses i admet polides de gran brillantor.



Bust del cardenal Richelieu, Gian Lorenzo Bernini, 1641. Marbre, 83 cm. Museu del Louvre, París.

2.2.5. MATERIALS I TÈCNiques

- ❖ L'ús de les diverses roques depèn més de la possibilitat de trobar les pròximes, tot i que el marbre és el material més viatger.
- ❖ El **jade** i variants va tindre un gran èxit a la **Xina** perquè se li atribuïen poders màgics.



Màscara en jade del rei Pakal, governant de Palenque. Museu Nacional d'Antropologia i Història, Mèxic.



Drac de jade, dinastia Han Occidental (202 aC – 9 dC).



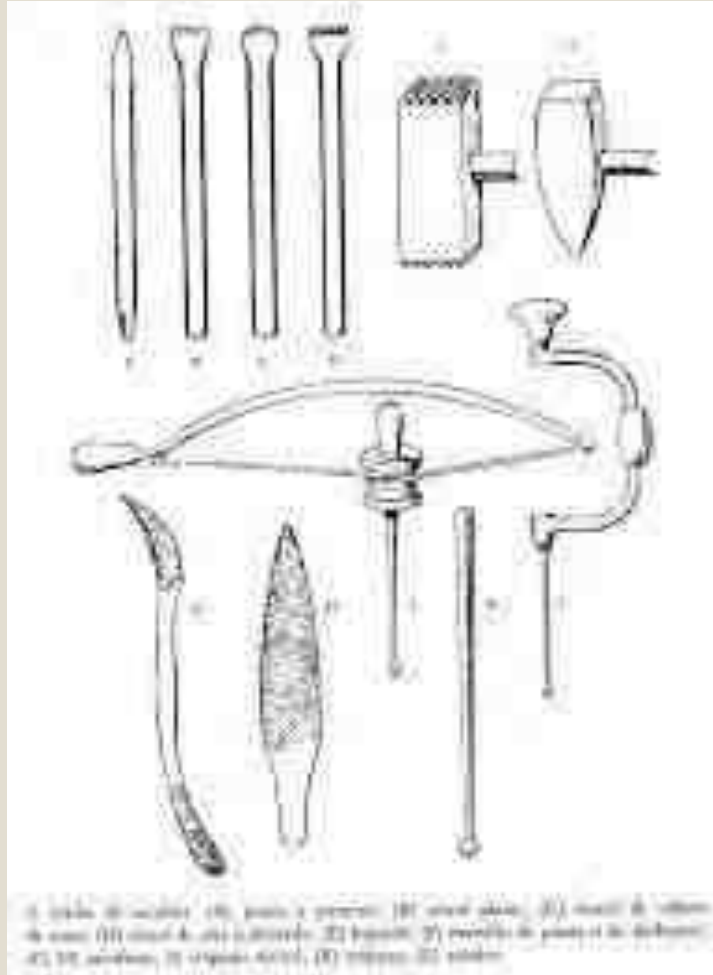
Fragment de cap i tors d'una estatueta de jade d'un cavall, període Han oriental xinès (25-220 dC)



Pectoral de jadeïta del període clàssic maia, 195 mm d'alçada.

2.2.5. MATERIALS I TÈCNiques

- ❖ No és habitual tallar la pedra directament, sinó prendre una sèrie de punts de referència en el models en argila i traslladar-los al bloc de pedra abans de començar a **desbastar-lo**. Posteriorment, el tallista se servia de **cisells**, **trepants** (el **trepant** permetia crear vigorosos efectes de profunditat en els cabells i les vestidures) i **limes**.



Dama Julia, 125 d. C. Marbre.
Museus Capitolins, Roma.

2.2.5. MATERIALS I TÈCNiques

❖ La **talla en fusta** ha tingut un **paper secundari** en la tradició clàssica pels inconvenients del material, com ara la mida reduïda dels blocs, la falta d'homogeneïtat —**nucs, vetes**—, o els problemes de conservació, ja que com a material orgànic és menys estable, molt sensible als canvis de temperatura, humitat i és atacable per agents orgànics que inclouen des de fongs fins a insectes, com el corc i les termes.



Santiago, Mestre de Rabenden, til·ler. Principis del segle XVI. Bavarian National Museum.

❖ Se sol reservar per a interiors.

❖ Generalment s'han utilitzat fustes de duresa mitjana (**noguera, xiprer, alzina, til·ler, perera**), resistents als canvis de temperatura i humitat, o fustes dolces, tendres però resinoses i resistents (**pi, làrix**).



Relliscós, Hsu Tung Han. Cedre vermell, 2017.

2.2.5. MATERIALS I TÈCNiques

- ❖ Va ser preferida per retaules i cadirats de cor.
- ❖ Gegants retaules de l'últim gòtic, Renaixement i barroc.



Retaule de la Puríssima Concepció, Nicolás Falcó, Pablo, Onofre i Damián Forment, 1500-1515. Oli sobre fusta i talla de fusta daurada i policromada, 635,5 x 374 cm. Museu de Belles Arts, València.



Retaule de la Santa Creu, Miquel Alcanyís. Principis del segle XV. Tremp i or sobre fusta, 359 x 260 cm. Museu de Belles Arts de València.

2.2.5. MATERIALS I TÈCNiques

- ❖ L'escultura per addició com el modelatge amb guix o fang més o menys argilós; aquest últim es pot coure, i crea les **terracotes**. A **Florència**, la família **della Robbia**. A la **Xina**, la porcellana, amb magnífics tallers de terracota, que després és vidriada i acolorida. La seua mal·leabilitat permet acabats de gran detall, ja que s'hi poden fer correccions i modificacions. La cera és poc estable en la conservació.



Taller d'Andrea i Giovanni della Robbia, inicis del segle XVI. Museu del Louvre.



Madonna de Santa Maria Nuova, Luca della Robbia. Museu Nacional del Bargello, Florència.



Resurrecció, coronació de Maria i quatre sants, Andrea della Robbia, 1495-1500. Basílica de San Bernardino, L'Aquila.

2.2.5. MATERIALS I TÈCNiques

- ❖ Les **tècniques** més **complexes** i **cares** són les relacionades amb **buidats en metalls**. Es necessita molt de material, que té un cost i suposa un pes considerable.
- ❖ L'escultura bronzina es reservava per a obres importants: estàtues de déus, monuments públics, estàtues eqüestres, etc. També el **ferro** ha interessat per a l'escultura a partir del segle XIX.



2.2.5. MATERIALS I TÈCNiques



Miquel Navarro és un pintor i escultor nascut a Mislata (València) el 1945.

2.2.6. ESPAI I VOLUM

- ❖ El volum de l'escultura, un art tridimensional, és la perspectiva de l'objecte, la mesura que ocupa i estableix relacions, com de l'espectador que el contempla.
- ❖ L'escultura com a forma individual o **component escenes**, quan s'ha alliberat del marc arquitectònic, ocupa un espai que estableix una dialèctica amb l'entorn.



El sacrifici d'Isaac i el judici de Salomó, grups escultòrics d'ivori i fusta de Simon Troger, datats el 1741. Museo Civico, Torí.

2.2.6. ESPAI I VOLUM

- ❖ L'escultura pot col·laborar per a **crear relacions** entre diverses zones que ajuden l'espectador a comprovar que està en un espai tridimensional real, però també transfigurat mitjançant les imatges.
- ❖ L'espectador no roman passiu, necessita moure's per a contemplar el que l'artista li ha proposat. Una porta per traspasar suposa recórrer un camí real que és també simbòlic.

- ❖ El **Pòrtic de la Glòria** de la catedral de Santiago, del **mestre Mateu**, 1068-1088. El **profeta Daniel** gira lleugerament el cap i somriu amb la vista cap avant, on hi ha una reina. L'espectador que s'hi fixa sent la necessitat de girar-se per a comprovar què passa al darrere.



2.2.6. ESPAI I VOLUM

- ❖ La culminació del **conraposat** en el moviment de *serpentinata* o **helicoidal**, propi del manierisme.
- ❖ El *Rapte de les sabines*, de **Giambologna**, Florència, com a paradigma de la *serpentinata* i de la visió circular i total a l'escultura figurativa d'Occident.
- ❖ El **David de Bernini** no només ocupa l'espai real que li correspon, sinó que amb els gestos reclama atenció més enllà.
- ❖ Capacitat que tenen les formes escultòriques de **suggerir** que l'espai que ocupen no és l'únic en què intervenen.



Rapte de les Sabines,
Giambologna, 1582 i 1574,
Marbre, 410 cm. Loggia della
Signoria.



David, Gian Lorenzo Bernini,
1623–24. Marbre, 170 cm.
Galeria Borghese, Roma.

2.2.6. ESPAI I VOLUM

- ❖ El **camí** també es relaciona amb moviment i espai. Les **avingudes d'esfinxs** que conduïen als temples o recintes sagrats egipcis, els **calvaris** moderns com a Sevilla.



Avinguda de les Esfinxs, el Caire, Egipte.



Plaça de Sant Pere i columnata, Bernini. Ciutat del Vaticà, Roma

2.2.6. ESPAI I VOLUM

- ❖ Cal tindre en compte el lloc que ocupen les escultures, perquè es fan **correccions òptiques** perquè les obres es puguin veure des de dalt correctament.



2.2.6. ESPAI I VOLUM

- ❖ La integració en un espai urbà de **l'escultura pública** funciona com a nexa amb els ciutadans que l'habiten. Són punts de referència òptics, signes d'identitat, que acabaven formant part de l'espai recorregut habitualment pel passejant.
- ❖ Exemple: l'estàtua eqüestre de l'antiguitat es va destinar sempre a ocupar un lloc destacat en un espai habitat.
- ❖ En el Barroc es van crear grans fonts en què l'escultura tenia un paper primordial i formava part de l'organització orgànica d'una plaça.
- ❖ També les escultures en jardins públics.



*Estàtua eqüestre de Lluís XIV, Bernini, segle XVII.
Al pati del Museu del Louvre, el Cour Napoleon.*



*Estàtua eqüestre de Marc Aureli, 176 o 180 dC. Bronze daurat, 400 × 230 × 410 cm.
Piazza del Campidoglio, Roma.*

2.2.7. LLUM I COLOR

- ❖ El lloc on es col·loca l'obra té unes **condicions de llum** que afecten la forma i el volum.
- ❖ Cal tindre en compte la **situació original** per a la qual s'han destinat les escultures, perquè sovint han estat desplaçades a altres llocs, il·luminades per altres llums i s'ha establert una relació òptica i emocional diferent amb l'espectador.
- ❖ Molts tallers d'escultors van tindre en el segle XIX o part del XX llum zenital que els permetia analitzar els efectes que tenien en l'obra.



2.2.7. LLUM

- ❖ El **Barroc** és el moment de la **llum com a creadora d'ambient**, capaç d'introduir allò diví i transfigurar les formes mitjançant el simbolisme.
- ❖ **Gian Lorenzo Bernini** va ser el mestre d'aquesta classe de *mise en scène* amb l'*Èxtasi de santa Teresa* o la *Beata Ludovia Albertoni*, en què va compondre un escenari recurrent a l'arquitectura amb l'obertura de finestres laterals ocultes que incideixen una llum d'origen òpticament incert sobre el grup. Va usar raigs metàl·lics que van sumar a l'efecte i, fins i tot, va disposar teatralment espectadors de la visió concebuda.



Èxtasi de Santa Teresa, Gian Lorenzo Bernini, entre 1645 i 1652. Marbre, 351 cm. Església de Santa Maria de la Victòria, Roma, Itàlia.



Mort de la beata Ludovica Albertoni, Gian Lorenzo Bernini, 1671-1674. Marbre i Jaspi, 188 cm. Església de San Francesco a Ripa.

2.2.8. EXPRESSIÓ, REPÒS I MOVIMENT

- ❖ Fins al segle XX, l'escultura era un art **estàtic**, però que pretenia transgredir el caràcter creant la **virtualitat de moviment**.
- ❖ Aquest procés s'inicia en l'art egipci, quan en el relleu l'ésser humà avança una cama sobre l'altra, amb la qual cosa s'indica que camina.
- ❖ **Rodin** va pensar descompondre la figura humana de manera que cadascuna de les seues parts, subtilment, es concebera en moments pròxims, però no en el mateix, d'un desenvolupament de moviment.

Horus, entre 1069 i 664 aC. Bronze, 95,5 cm x 39,0 cm. Museu del Louvre.



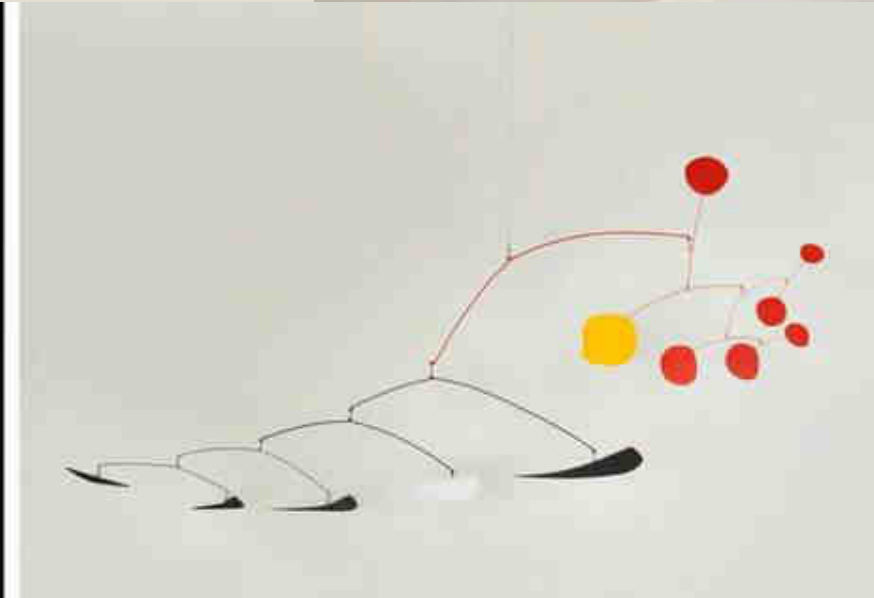
L'eterna primavera, Auguste Rodin, 1884. Bronze, 40 cm x 52 cm. Museu Soumaya.

2.2.8. EXPRESSIÓ, REPÒS I MOVIMENT

- ❖ La teoria del moviment dels **futuristes** es traduïa en algunes escultures d'**Umberto Boccioni**, en què el dinamisme i la velocitat trobaven una manifestació.
- ❖ Els constructivistes **Naum Gabo** i **Antoine Pevsner** definien en el seu manifest una concepció dinàmica de l'escultura.
- ❖ **Gabo** arribava a fer la imatge mòbil que crea un espai a partir del que ens diu la geometria: un segment bidimensional genera una forma en l'espai, segons que es trasllade d'acord amb una determinada trajectòria.

Esquerra: *Vareta vibrant*, Naum Gabo, 1920, metall i fusta amb motor elèctric, 616 × 241 × 190 mm, Tate Gallery, Londres. Dreta: *Guava*, Alexander Calder, 1955, mòbil de planxa metàl·lica, varetes i fils d'aram (fotografia de Tom Powel Imaging). Fundació Calder.

Formes úniques de continuïtat a l'espai, Umberto Boccioni, 1913.
Bronze, 111,44 cm x 88,5 cm x 44 cm.
MOMA, Nova York.



2.2.9. FUNCIO DE L'ESCULTURA: EL MITE DE PIGMALIO

- ❖ **Pigmalió** va ser, segons la mitologia grega, un rei de Xipre a més d'un magnífic escultor.
- ❖ La seua obra era de gran habilitat.
- ❖ Segons explica **Ovidi** en *Les Metamorfosis*, Pigmalió havia buscat una esposa amb una bellesa que es corresponguera amb el seu ideal de dona perfecta. Finalment, va decidir que no es casaria i dedicaria tot el temps i l'amor que sentia a la creació de les estàtues més boniques.
- ❖ Així, va fer l'estàtua d'una jove, a qui va anomenar **Galatea**, tan perfecta que se'n va enamorar bojament. Va somniar que l'estàtua cobrava vida.



Pigmalió i Galatea, Jean-Léon Gérôme, 1890. Oli sobre tela, 88,9 cm; 68,5 cm. Museu Metropolità d'Art, Nova York.

2.2.9. FUNCIO DE L'ESCULTURA: EL MITE DE PIGMALIO

- ❖ Quan es va despertar, en comptes de l'estàtua es va trobar **Afrodit**, que li va dir: «Mereixes la felicitat, una felicitat que tu mateix has plasmat. Ací tens la reina que has buscat. Estima-la i defensa-la del mal».
- ❖ D'aquesta manera, **Galatea** es va transformar en una dona real i Pigmalio es va casar amb ella.
- ❖ D'aquest mite ve el terme *pigmalionisme*, «atracció per les estàtues», i és motiu recurrent per a explicar el naixement de la vida artificial i la fascinació dels artistes per les seues muses i obres.



L'origen de l'escultura, Jean-Baptiste Regnault, 1786.
Oli sobre tela, 120 cm x 140 cm. Palau de Versalles.

2.2.9. FUNCIO DE L'ESCLTURA: DEL MITE DE PIGMALIO AL DEL MONSTRE DEL DR. FRANKENSTEIN



Fotograma de la pel·lícula *El doctor Frankenstein* (dir. James Whale, 1931)

2.2.9. FUNCIO DE L'ESCULTURA: EL MITE DE PIGMALIO

- ❖ **Duane Hanson** (Minnesota, 1925-1996) famós per les seues escultures hiperrealistes.
- ❖ Al principi, la seua obra no va tindre una bona acollida, escultures a mida real, fetes amb fibra de vidre, pintades i amb roba real comprada als mercats, que va sorprendre l'espectador i va despertar cert rebuig.
- ❖ Era la primera vegada que l'espectador s'enfrontava a éssers «quasi humans», una realitat massa palpable i propera, que feia front de manera franca i realista als temes de la violència i el context social.



2.2.9. FUNCIO DE L'ESCULTURA: EL MITE DE PIGMALIÓ

- ❖ **Duane Hanson** va iniciar el camí de l'escultura hiperrealista i es va convertir en un referent per als artistes posteriors.
- ❖ En l'interés de l'espectador per ser sorprés amb una escena tan real es manifestava un cert instint *voyeurista*, que permetia mirar obertament i entrar en la intimitat dels personatges sense ser jutjats, i això era molt atractiu.
- ❖ «No ha de ser bonic, ha de ser significatiu», Duane Hanson.



2.2.9. FUNCIO DE L'ESCLURA

REBORNS



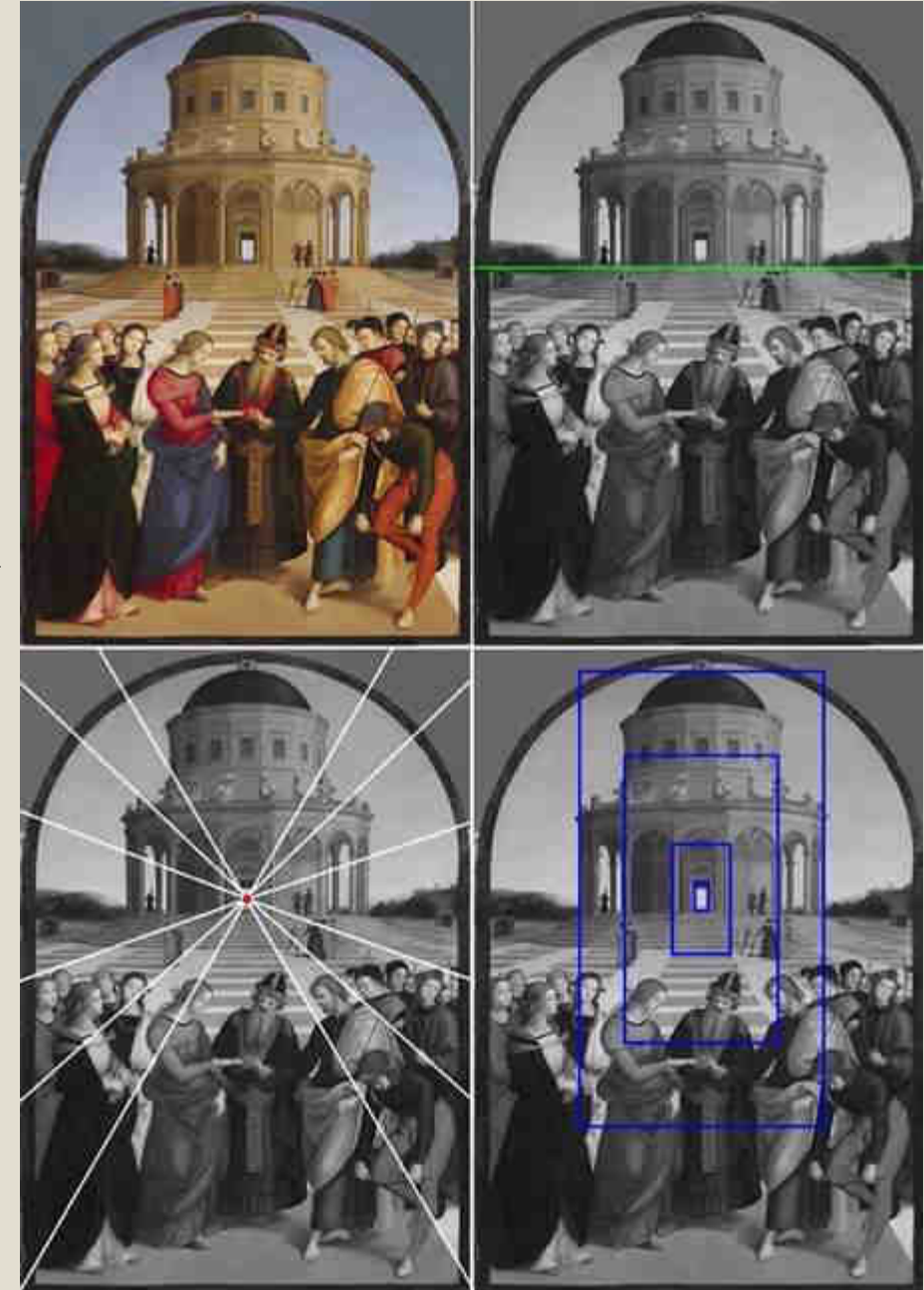


2.3. LA PINTURA

2.3. LA PINTURA

- ❖ És una manifestació artística que consisteix en la **representació bidimensional de figures i formes abstractes** utilitzant el **dibuix i el color**.
- ❖ Tot i que la representació **plana** és necessàriament **bidimensional**, la pintura ha intentat trobar la manera de representar la tercera dimensió, és a dir, crear la sensació de **profunditat**.
- ❖ Pintar significa aplicar els **pigments** sobre una **superfície plana**, és un art **estrictament bidimensional** i les **implicacions espacials** que té són **il·lusòries**.

Les esposalles de la Mare de Déu, Rafael, 1504. Tremp i oli sobre fusta, 175 cm × 120 cm. Pinacoteca de Brera, Milà.



2.3. LA PINTURA

- ❖ La tradició artística clàssica ha convertit aquestes implicacions en la meta fonamental de la pintura i ha orientat els desenvolupaments formals cap a la ficció de la tercera dimensió sobre un pla. La idea clàssica d'**Alberti** de la pintura com una finestra il·lusòria recorre la major part de la història, almenys, fins a l'arribada de les **avantguardes**, quan alguns artistes van insistir a tornar al gènere la veritable entitat **bidimensional**.



L'última Cena, Andrea del Castagno, 1445-1450. Fresc, 453 cm x 975 cm. Sant'Apollonia, Florència.



Dones a la finestra, Bartolomé Esteban Murillo, 1665-1675. Oli sobre llenç, 125 × 104 cm. Galeria Nacional d'Art, Washington DC



Noia a la finestra, Salvador Dalí, 1925. Oli sobre cartró pedra, 105 cm × 74,5 cm. Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, Madrid.

2.3. LA PINTURA

- ❖ Els procediments tradicionals per a obtindre una obra pictòrica s'elaboren a partir de tres elements: el **pigment** (pols mineral o orgànic) que dona el color; l'**aglutinant**, que el fixa quan s'hi barreja, i el **suport** sobre el qual s'aplica la barreja anterior amb diversos instruments com la **paleta**, el **pinzell** o l'**espàtula**.



Pigments a la venda en un mercat de Goa, Índia



2.3. LA PINTURA

- ❖ La pintura es considera un **mitjà** on reproduir una **imatge** mitjançant recursos.
- ❖ En ocasions, l'objecte representat i la tècnica es confonen. **Imatge** ve del llatí *imago* i significa reproduir una cosa de manera semblant a una altra.
- ❖ El concepte, des dels temps de **l'Antiga Roma**, s'utilitzava per a designar la **màscara de cera** en forma de **retrat** amb què els **morts** s'exposaven al **Fòrum Romanum**.



Marbre romà del segle I aC.



Retrat d'un home jove del segle I. Retrat funerari de l'Egipte romà, El Fayum.

El Togato Barberini, estàtua d'un patrici romà que mostra amb orgull els retrats dels seus avantpassats



2.3. LA PINTURA

- ❖ Relativa immediatesa de la pintura, tot i que sol implicar un procés amb diferents fases (**apunt o esbós, selecció de materials i format, preparació del suport, realització pautada de l'obra, *pentimenti*, correccions, etc.**). A diferència dels escultors i dels arquitectes, els pintors no necessiten intermediacions tècniques complexes en la materialització d'una obra. L'enfrontament al suport pictòric és **immediat** (de l'ull que observa a la mà que actua) i estrictament **individual** (cosa que no implica que no puguin intervindre ajudants).

LA PINTURA *AU PLEIN AIRE*



Artists Sketching in the White Mountains, Winslow Homer, 1868. Oli sobre fusta, 24,1 cm x 40,3 cm. Museu d'Art de Portland.



Silvestro Lega, en el quadre de Riva al Mare, Giovanni Fattori, 1866-1867. Pintura sobre fusta, 12,5 cm; 28 cm. Col·lecció Jucker, Milà.

2.3. LA PINTURA

- ❖ Una vegada resolts els aspectes projectuals (apunts, esbossos; vegeu dibuix), el pintor ha d'optar per diferents possibilitats materials i tècniques. Hi ha la possibilitat que decidisca usar un sol color (pintura **monocroma**; una gamma de grisos li permetrà fer una **grisalla**) o diversos (pintura **policroma**).



El Baptisme de Crist, Andrea del Sarto, 1511-1526. Fresc en grisalla.
Chioostro dello Scalzo, Florència.



La Justícia, Giotto, c. 1305.
Capella dels Scrovegni,
Pàdua

2.3.1. ELEMENTS FORMALS

- ❖ Els elements formals (**color, línia, espai, etc.**), que pertanyen a l'essència de l'obra i són l'expressió formal d'un art determinat en un moment històric concret i en un precís context, formen part del contingut de l'obra. Aquests paràmetres formals estan en cada moment units a una **ideologia**, que imposa unes maneres de representació, que procedeix d'una mentalitat generada per un **context històric** determinat, amb una **estructura social, econòmica i cultural específica**.



*Jina Buddha Ratnasambhava, 1150–1225,
Tibet central, monestir de Kadampa.*



*La gran onada de Kanagawa, Katsushika Hokusai, 1830 - 1833.
Gravat. Museu Metropolità d'Art, Nova York.*

2.3.1. ELEMENTS FORMALS

- ❖ La pintura s'avança en els canvis tècnics, llevat del component **temàtic**, objecte d'estudi de la **iconografia**, condicionat per l'època, que canvia en menor manera que els aspectes formals que constitueixen el que anomenem **estil**.
- ❖ La **relació entre pintura i literatura** ha sigut estret i ha seguit la idea d'**Horaci**, *ut pictura poesis*, en part fins a l'**art abstracte**, en què la negació de la imitació de la naturalesa no és més que una conseqüència de la voluntat d'autonomia.

Ut Pictura Poesis, Charles-François Hutin, 1745. Lavada grisa, aquarel·la, grafit, guix negre i guix roja sobre paper verjurat crema, 53,2 x 38 cm. Museu d'Art de Cleveland.

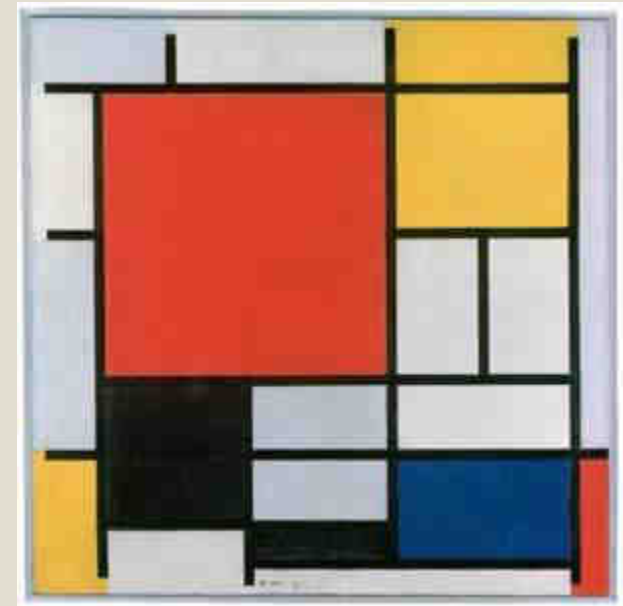


2.3.1. ELEMENTS FORMALS

- ❖ L'estudi de la naturalesa i la mimesi serà constant al llarg de la història. En el segle XV, l'art pictòric es debatrà entre la **imitació de la naturalesa** o seguir l'esquema teòric de la **perspectiva**. En el segle XVII, la **idealització de la naturalesa** determina les obres del **Carracci, Guido Reni** i tots els grans decoradors barrocs, però enfront d'ells, **Caravaggio** renuncia a la idealització i opta per la fidelitat a la visió, al marge del convencionalisme.
- ❖ Per a **Piet Mondrian** la **realitat** està en la mateixa **superfície pintada**. Altres artistes parteixen de les formes perquè aquestes suggerisquen després un tema fantàstic o real, com succeeix en la pintura de **Paul Klee**.



Venus, Adonis i Cupido, Annibale Carracci, c. 1590,
Museu del Prado, Madrid.



Composició en roig, groc, blau, blanc i negre,
Piet Mondrian, 1921.

2.3.2. LA LÍNIA

- ❖ El **dibuix** s'ha considerat una qüestió prèvia a la pintura. Segons la *Història Natural de Plini* (XXV), en l'origen de la pintura hi havia el dibuix, que tot seguit s'omplia de color. La **línia**, com a principi del dibuix, és el resultat del poder d'organització de la **intel·ligència**. En la pintura la línia defineix la forma dels **objectes** representats, divideix **l'espai bidimensional** en plans i suggereix la **tercera dimensió** al separar la forma definida del pla suport. La línia determina la relació espacial dels objectes.



Controluce, Umberto Boccioni, 1910. Dibuix.
Col·lecció Ramo de Milà.

2.3.2. LA LÍNIA

- ❖ L'art primitiu, en què la línia determina els contorns de les formes, que s'omplin de colors plans, va influir pintors com **Guaguin**. Aquest determinisme de la línia de masses de colors plans és l'anomenat estil *cloisonné*. Les últimes obres d'**Henri Matisse** portarien aquesta formulació a les últimes conseqüències.
- ❖ En el primer **Renaixement**, en el *Quattrocento* italià es manté el predomini lineal, al costat de la **perspectiva** i la **composició**, i només es pinta després d'haver dibuixat.



El Crist groc, Paul Gauguin, 1889. Oli sobre tela, 92,1 cm x 73 cm. Galeria d'art Albright-Knox.



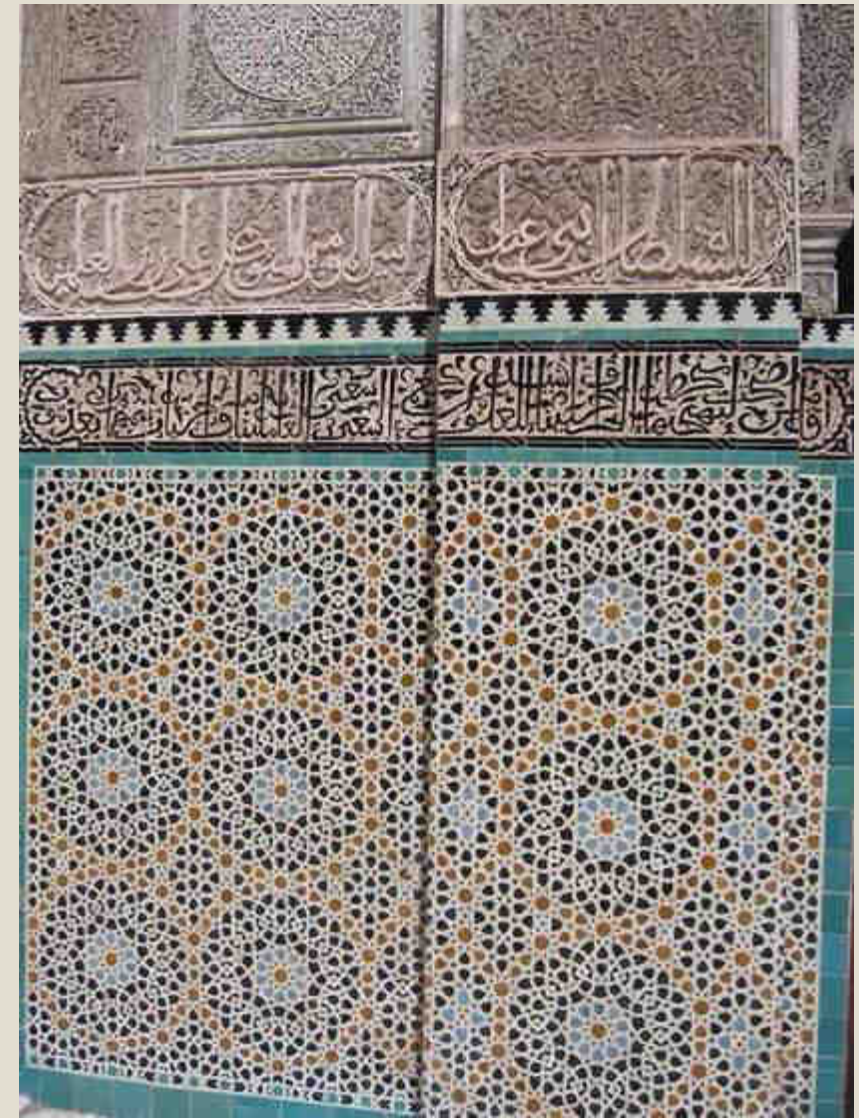
La felicitat de viure, Henri Matisse, 1905-6, Fundació Barnes, Filadèlfia, Pennsilvània

2.3.2. LA LÍNIA

- ❖ **L'abstracció** que suposa la paraula escrita es materialitza en la línia, que es converteix en art pictòric decoratiu, no desproveït de significat. És el cas més clar d'una expressió plàstica autònoma, desvinculada dels altres elements que integren el quefer pictòric, com el color o l'espai, etc. Així, per exemple, en **l'art islàmic**, els versicles de **l'Alcorà** són elements definitoris de la decoració mural i, al marge del contingut semàntic, es convertien en una forma plàstica.



Rajoles amb cal·ligrafia al pati de la mesquita de Süleymaniye a Istanbul, Turquia.



Madrasa Bou Inania, Fes, Marroc,
rajoles de mosaic zellige que formen
tessel·lacions geomètriques elaborades

2.3.3. EL COLOR

- ❖ El **color** és l'element plàstic més important amb què s'aconsegueixen els anomenats valors pictòrics. Enfront del caràcter intel·ligible conferit a la línia, el color presenta un **caràcter eminentment sensorial**. **Giovanni Paolo Lomazzo**, en el *Tractat dell'arte della pittura* (1584), citant **Aristòtil**, defineix el color com la qualitat visible de la superfície d'un cos i distingia set colors principals.
- ❖ **Plini** els dividia en naturals i artificials: els pigments naturals es troben en la naturalesa i els artificials han de fabricar-se. Aquesta classificació la va recollir també **Cennino Cennini** a finals de segle XIV.
- ❖ En l'època del **Renaixement** es torna als conceptes de principals i secundaris; **L. B. Alberti** defineix el 1463 quatre colors veritables —el **roig**, el **blau**, el **verd** i el **groc**— als quals **Antonio Averlino, Il Filarete**, va afegir el 1464 el **blanc** i el **negre**. A finals de segle XV, **Leonardo** va classificar els colors en **simples** i **compostos**. Entre els simples, els principals serien el **blanc** i el **negre**, ja que la pintura està composta de llums i ombres de clarobscur.



2.3.3. EL COLOR

- ❖ En el segle XIX, amb ls avanços en el camp de la física, s'arribarà a establir la classificació entre colors primaris i secundaris.
- ❖ En el sentit físic, el **blanc** es determina a partir de la visió de tots els colors de l'espectre solar, mentre que el **negre** ha de considerar-se en l'essència de cada color.
- ❖ És la juxtaposició dels colors, de manera que l'arc d'intensitat lumínica de cada color s'estén del negre al blanc i produeix el **clarobscur**.
- ❖ Una forma d'aquest clarobscur es defineix com a *sfumato*, en què els límits dels colors en la juxtaposició no estan clars, cosa que determina que els contorns apareguen com a difuminats, simulant així l'ambient atmosfèric.



2.3.3. EL COLOR

- ❖ Els **colors** no es perceben aïlladament, sinó associats els uns als altres, en estreta relació de dependència. La qualitat d'un color no depén exclusivament d'ell mateix, sinó dels altres colors que se li juxtaposen.
- ❖ S'atribueixen als colors significats simbòlics i reaccions perceptives determinades. El color verd s'associa a la naturalesa i al repòs, mentre que el roig suscita excitació i s'associa a la sang. Un mateix color en contextos determinats pot arribar a expressar significats oposats. El fet de pintar les **carnacions** de manera diferent en l'home i la dona, adquireix un caràcter significatiu en l'art egipci.

Estàtua de Nofret i Rahotep. Museu Egipci del Caire



2.3.4. L'ESPAI

- ❖ El tractament de l'espai d'una obra pictòrica, com que és bidimensional, és l'expressió d'una manera com entén una societat determinada el món en un moment concret. El terme perspectiva del llatí *perspicere* significa penetrar amb la mirada. En el *Quattrocento* s'identifica la perspectiva com la ciència de la representació del que veu l'ull, la perspectiva *artificialis* o *prattica*, davant la perspectiva *naturalis*, que respondria a la visió pròpiament dita.



L'escola d'Athenes, Raffaello Sanzio, 1509-1511. Pintura al fresc,
500 cm × 770 cm. Museus Vaticans.

2.3.4. L'ESPAI

- ❖ El concepte que regeix la representació en l'Art Egipci procedeix de l'equilibri entre l'observació de la naturalesa i la regularitat geomètrica. Tot s'ha de reflectir clarament, d'acord amb les característiques pròpies de cada element. Aquestes representacions es feien segons lleis que afectaven tots els paràmetres formals: el color, el moviment, etcètera. Tot això assegurava la claredat dels objectes representats.



Pintures d'una tomba tebana, c. 1400 aC. British Museum, Londres.

2.3.4. L'ESPAI

- ❖ L'espai pictòric en l'**art tardoromà** serà un espai ideal on les figures ixen, sovint sense lligams al fons pla i bidimensional del suport, com l'ús dels **fons d'or** en els **mosaics bizantins**, que trenca també amb la bidimensionalitat. La brillantor de l'or i la sensació d'irrealitat que produeix determinen, als ulls de l'espectador, la descontextualització de la figura representada sobre aquest fons. La **composició i ordenació** de les figures en l'espai i en l'art de l'**edat mitjana** fins al segle XII regiran paràmetres tant **formals** com la **simetria**, com **simbòlics**: com més importància té el personatge representat, més grans són les dimensions; subordinació d'unes figures a unes altres, etc.). No es pot parlar de **distància** entre els objectes, ja que **no** hi ha una **voluntat de reproduir la realitat visible**.



Mosaic, Joan II Comneno, Maria i Jesús de Natzaret, Piroška d'Hongria, cap al 1118 d. C. Santa Sofia.



Retaule de Sant Cristòfol, Finals del segle XIII. Tremp sobre taula, 275,3 x 189,1 cm. Museu del Prado.

2.3.4. L'ESPAI

- ❖ El 1300, amb l'art de **Giotto** a l'església superior d'**Assís**, s'accentua el clarobscur i el *trompe-l'oil* en les figures separades del fons pla.
- ❖ Les pintures de **Jan Van Eyck** parteixen de l'observació de la realitat i d'una descripció minuciosa; reflecteix la naturalesa tal com la percep. Aquest concepte de l'espai pictòric influirà en el **nord d'Europa** en detriment de la perspectiva italiana. Les figures no es disposen en el quadre segons esquemes científics òptics de perspectiva, sinó que s'aniran traslladant al quadre a partir de la visió de la realitat, afegint un detall rere l'altre.



L'escena del Lament de Crist, Giotto, c. 1305.
Capella dels Scrovegni,
Véneto, Itàlia.

El matrimoni Arnolfini, Jan
Van Eyck, 1436. Oli sobre
fusta, 82 cm × 60 cm.
National Gallery, Londres.



2.3.4. L'ESPAI

- ❖ Les dues perspectives que es desenvoluparan en el **Renaixement**: **Leonardo**, amb la visió natural de l'*sfumatto*, la perspectiva empírica, propera a la percepció visual i **Brunelleschi** amb la **perspectiva *artificialis***, la perspectiva lineal de **Vitruvi**, matemàtica.
- ❖ En síntesi, es busca un espai on incloure els objectes que es representaran, però un espai fictici en la superfície bidimensional del suport, construït teòricament a partir de la perspectiva i els objectes s'ordenen en aquest espai teòric.
- ❖ En el tractat *De Pictura* (1435), **L. B. Alberti** elabora la primera exposició teòrica de la nova manera de construir l'espai. A partir de **Brunelleschi**, **Alberti** formula científicament el que la pràctica artística havia aconseguit.



Trinità, Masaccio, c. 1425-1427. Santa Maria Novella, Florència.

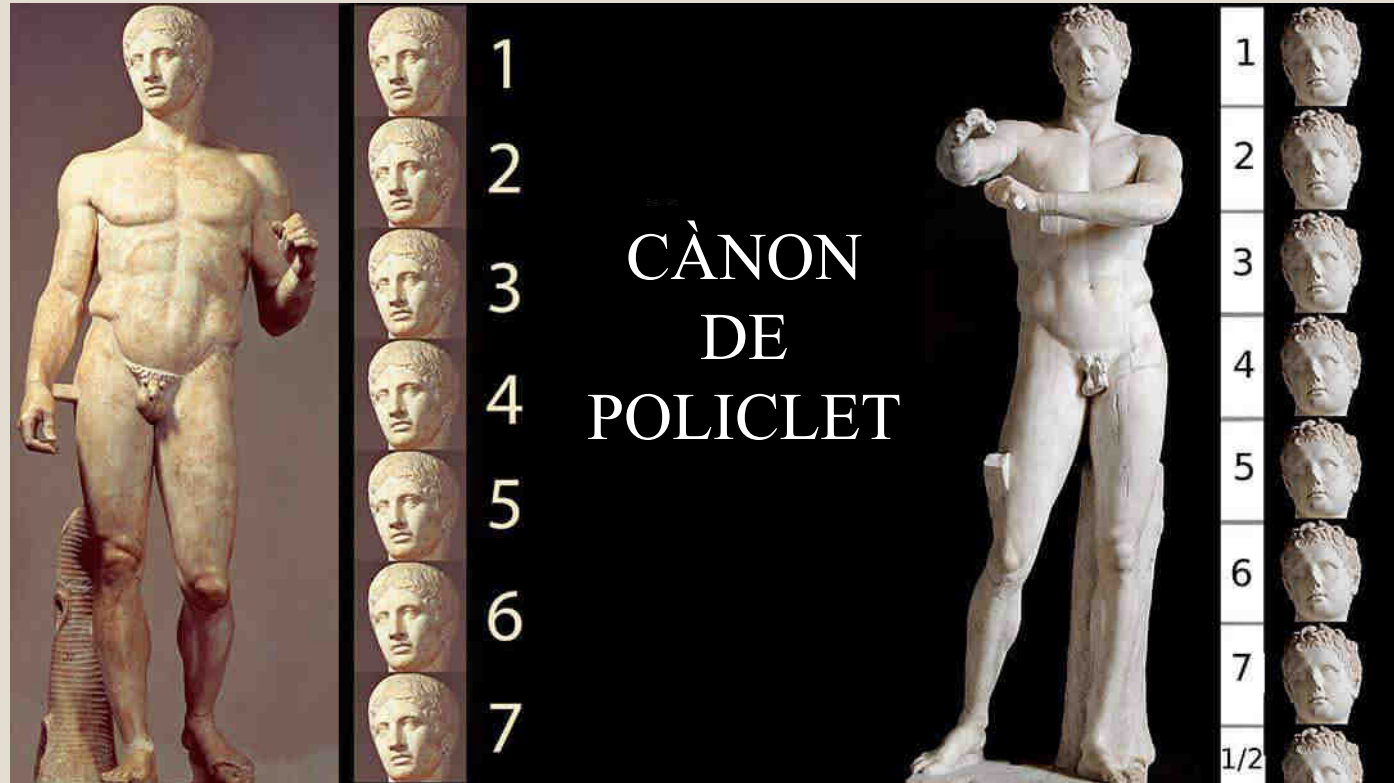
2.3.4. L'ESPAI

- ❖ A partir del segle XVII, amb el propòsit de superar el límit arquitectònic de les grans superfícies murals, es determina la **quadratura**, que tradueix pictòricament les construccions. El *trompe-l'oeil* de l'arquitectura es trasllada al terreny pictòric en grans decoracions arquitectòniques.
- ❖ A l'església de *Sant Ignasi de Roma*, **Andrea Pozzo** s'utilitza, tant en la cúpula com en la decoració de la volta de la nau, l'engany òptic. Es percep com un espai real format per un sistema de arquitraus i finestres figurats, que constitueix una expressió il·lusionista.



2.3.5. LA PROPORCIÓ

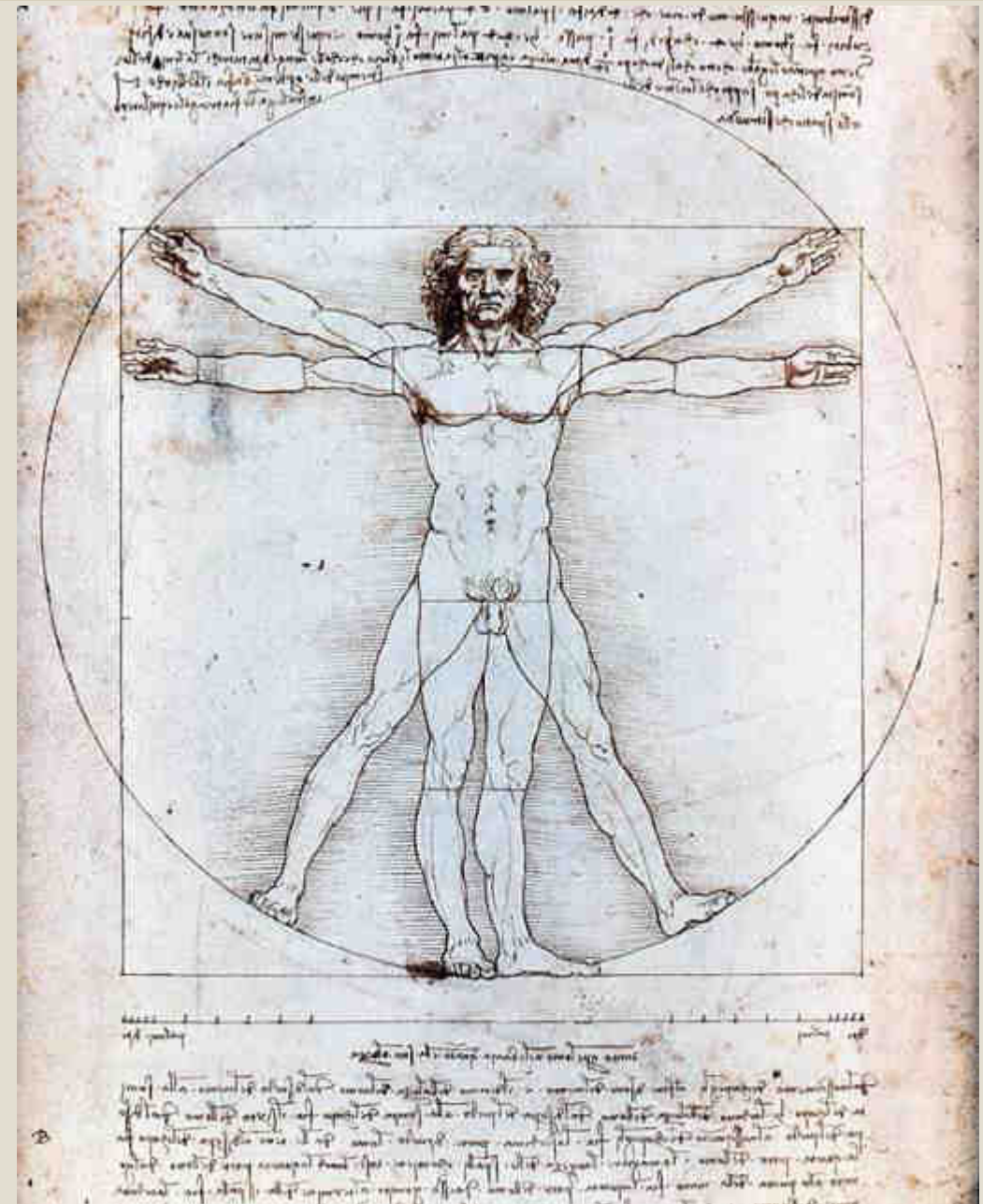
- ❖ La voluntat de fixar unes normes tècniques de representació en les arts plàstiques ha portat a estructurar la figuració, segons relacions numèriques entre diferents formes a partir d'una formulació teòrica prèvia.
- ❖ A **Grècia** s'estableixen els **cànon**s de les dimensions partint d'una observació directa de la realitat. En el **cànon de Policlet**, exemplificat en el **Dorífor**, s'estableixen les relacions de mesura de totes les parts del cos humà.
- ❖ **Vitruvi**, a **Roma**, basa la bellesa en l'*eurythmia* i la *symmetria*, i les defineix com a **harmonia proporcional de les parts entre aquestes i amb el tot**; la base teòrica d'aquesta harmonia està en **Plató**, perquè l'home es considerava la mesura de totes les coses.



2.3.5. LA PROPORCIÓ

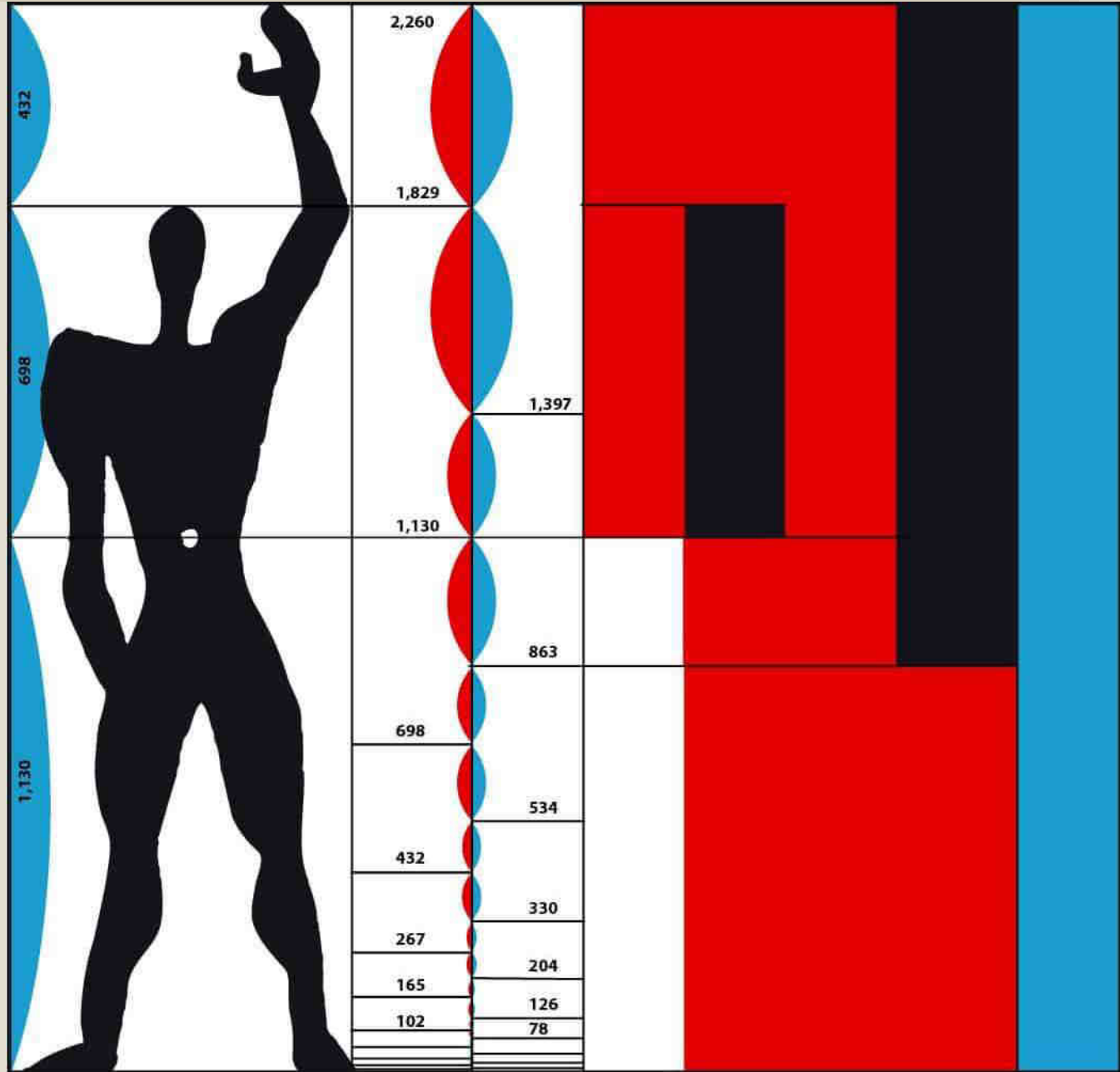
- ❖ El **Renaixement**, amb el **neoplatonisme** de l'home com a microcosmos i de la **bellesa** en funció de la **proporció** i l'**eurítmia**, estudia la natura, però orientada cap a la recerca d'un ideal identificat amb la perfecció, amb la bellesa absoluta que no es troba en la naturalesa. La naturalesa se subordina a l'art.
- ❖ Serà la **perspectiva** la que determine la proporció de les formes de la seua relació. L'home creat a imatge de Déu, i concebut com a mesura de totes les coses, com a microcosmos, en la seua proporció.

Home de Vitruvi, Leonardo da Vinci, 1492. Plomí, ploma i tinta sobre paper, 34,4 cm × 25,5 cm. Galeria de l'Acadèmia de Venècia, Venècia.



2.3.5. LA PROPORCIÓ

- ❖ **Le Corbusier**, d'altra banda, amb la *teoria del modulator* (1949), proposa una espècie de mòdul constructiu basat en les dimensions i proporcions humanes buscant una consonància entre l'home i l'ambient.



2.3.6. EL MOVIMENT I LA TEMPORALITAT

- ❖ El **valor narratiu** de gran part de les obres pictòriques que inclou el paràmetre temporal, com en la pintura mural i els mosaics.



El pagament del tribut, 1424-1427. Massaccio.
Fresc. Santa Maria del Carmine, Florència.



Assaig, Edgar Degas, 1878–1879. Museu
Metropolità, Nova York.



Nu baixant una escala núm. 2, Marcel
Duchamp, 1912. Museu d'Art de Filadèlfia.

A top-down view of a wooden artist's palette resting on a light-colored wooden surface. The palette is covered with various colors of paint, including red, green, blue, and brown. Several paint tubes are scattered around the palette, some open and some closed. Two brushes are also visible, one with a dark handle and the other with a lighter handle. The overall scene suggests a workspace for painting or a still life arrangement.

2.3.7. LES TÈCNIQUES PICTÒRIQUES

2.3.7.1. LA PINTURA AL FRESC

- ❖ La pintura al fresc constitueix la tècnica més utilitzada en pintura mural. El procés d'elaboració del *buon fresco* consisteix, en primer lloc, en la **preparació del mur** en diverses capes d'arrebossat amb arena i calç. Cal fer un dibuix previ i ha de pintar-se ràpidament en jornades de treball (*pontatte*), abans que l'arrebossat s'asseque. L'última capa, que rebrà el color, sol ser d'arena fina i pols de marbre i de calç a parts iguals. Aquesta capa es manté ben humida per a aplicar-hi el color, normalment d'origen mineral. A **Itàlia** s'utilitzava el *verdaccio*, terra verda, per al fons de les encarnacions.

El Judici Final, Miquel Àngel, 1536-1541. Fresc, 13,70 m × 12,20 m.
Capella Sixtina, Roma.



2.3.7.2. L'ENCÀUSTICA

- ❖ Tècnica que utilitza la cera fosa d'abella per a dissoldre els colors i com a aglutinant, i li dona més brillantor.
- ❖ Es feia sobre tot tipus d'objectes com la **ceràmica grega**, però també sobre fusta i sobre mur.



Mare de Déu amb el Xiquet, Monestir de Santa Catalina, al Sinaí.

2.3.7.3. LA PINTURA AL TREMP

- ❖ La pintura al **trem** sol ser el procediment usat en la pintura sobre **fusta**.
- ❖ Els seus components són el suport, la **preparació**, la **imprimació** i la capa de **vernís**. La fusta utilitzada varia en cada regió **d'Europa**, no poden presentar irregularitats i han de ser molt seques.
- ❖ Per a la preparació, la tela fina de **lli** s'impregna de **cola** i es disposa sobre taula, aplicada amb una espàtula amb guix barrejat amb **cola** i **escalfat**.
- ❖ Es dibuixa sobre la superfície preparada de la taula amb carbonet de salze i es repassa amb un pinzell mullat en aigua amb algunes gotes de tinta.
- ❖ Els pigments necessiten alguna substància oleaginosa (**rovell d'ou**, **llet**, **saba de figuera**, etc.) que, combinada amb aigua, servisca **d'aglutinant**.



Verge i Xiquet amb l'Infant Sant Joan Baptista,
Sandro Botticelli, 1490-1500. Trem sobre
fusta, 74 cm. Museu d'Art de São Paulo.

2.3.7.4. L'AQUAREL·LA

- ❖ Tècnica pictòrica que barreja els colors solubles amb aigua barrejada amb **goma aràbiga**, és a dir, **resina d'acàcia**, amb la missió de fixar els colors en el suport. El blanc de l'aquarel·la és el blanc del paper suport. Després d'un lleuger esbòs a llapis o carbó, que desapareixerà en acabar l'obra, es pinta per disminució.
- ❖ El color aporta la foscor i el fons blanc del paper subministra el grau de lluminositat. Així, el color ha de ser lleuger i transparent, i no permet la correcció, però sí la superposició de colors.
- ❖ És una tècnica idònia per a la pintura de paisatge, per la lluminositat, la rapidesa, l'espontaneïtat i la incorrecció de la forma.



Paisatge amb molí, Paul Cézanne, 1904-1905. Aquarel·la, 31 cm x 49 cm.
Kunsthalle Hamburg.

2.3.7.5. AL PASTEL

- ❖ Aquesta tècnica constitueix una varietat del dibuix amb **llapis de colors**; s'empasten els pigments en pols amb aglutinants, sabó, goma, etc., dissolts en aigua.
- ❖ La proporció en les quantitats de pigments i aglutinants determina la intensitat del color.
- ❖ Els suports solen ser el **paper** i el **cartó**.
- ❖ L'escaassa adherència al fons requereix un procés de fixació. Les obres són protegides ruixant-les amb algun fixador o amb un vidre.



La banyera, Edgar Degas, 1886. Pastís, 80 x 63 cm. París, Musée d'Orsay.

2.3.7.6. LA PINTURA A L'OLI

- ❖ La **pintura a l'oli** és la tècnica pictòrica que utilitza **l'oli com a dissolvent en els colors**. El primer suport de la pintura a l'oli va ser la fusta. A partir del segle XVI, s'utilitzarà majoritàriament el llenç fixat amb bastidor.
- ❖ Aquest suport ha de rebre un retoc, l'**emprimació**, a base de **cola**; si la superfície no és absorbent, s'ha de fer amb vernís.
- ❖ L'oli sol estar constituït d'**oli de llinosa de nou o de cascall**. Per a afegir transparència als colors, els olis han de ser grassos, com els olis d'essències d'origen vegetal.
- ❖ Una vegada acabat el quadre, es cobreix amb una capa de vernís protector a manera de pel·lícula transparent



2.3.7.6. LA PINTURA A L'OLI

- ❖ **Filarete**, en la segona meitat de segle XV, afirma que la invenció d'aquesta tècnica es deu a **Jan Van Eyck**.
- ❖ L'èxit de la pintura a l'oli en el segle XVI es deu a la possibilitat de superposar diversos estrats de color a la transparència dels colors, a les veladures i ala facilitat per multiplicar les tonalitats.
- ❖ En el segle XIX comença la producció industrial d'articles de belles arts: les teles estan ja preparades i també els colors, tant l'oli com al trempe. El pintor ja no necessita conèixer la composició i el comportament dels materials pictòrics, i la tècnica a l'oli es torna molts més homogènia

- ❖ *La xica de la perlag* (Webber, P. 2003) →

<https://www.youtube.com/watch?v=bkXktNvdJ3A>



La Verge del canonge Van der Paele, Jan van Eyck, 1434-1436. Oli sobre fusta, 122,1 cm × 157,8 cm. Museu Groeninge, Bruges.

2.3.7.6. LA PINTURA A L'OLI

- ❖ La pintura a l'oli utilitza com a aglutinant diversos tipus d'oli (de llinosa, de nou, de cascall, etc.).
- ❖ Els pigments adquireixen més fluïdesa, amplia la varietat, subtileza i intensitat dels colors, i facilita l'aplicació de veladures (tintes transparents que suavitzen els tons).
- ❖ L'addició de resines i substàncies diverses en l'oli augmenta la flexibilitat de la pintura quan aquesta s'asseca, cosa que afavoreix posar-la sobre llenços (teles de lli, cotó, cànem o jute) que s'enrotllen i permeten un transport fàcil.

Suport de tela en un bastidor



Florer amb quàdriga vista de cara, Tomás Yepes, 1643. Oli sobre llenç. Museu del Prado.

2.3.7. RESUM TÈCNiques

TÈCNICA	MATERIALS UTILITZATS	MITJÀ	CARACTERÍSTIQUES
FRESC	Pigment i aigua amb calç	Mur arrebossat amb estuc	Ràpida aplicació per zones
AQUAREL·LA	Pigm.: aigua i goma aràbiga	Llibre blanc	Execució ràpida, sense objectiu
AIGUADA (GUAIX)	Pigm.: goma, aigua o melassa	Paper i cartó	Colors grossos amb blanc
TÈMPERA	Pigment, aigua i cola	Paper i estuc	Colors silenciats i blanc
TREMP	Pigment i ou	Fusta i tela	Més brillant, assecatge lent
OLI	Pigm.: i oli de linxs	Fusta, tela, paper, etc.	Gran brillantor, textura, barreja
ENCÀUSTICA	Pigm.: resines i ceres	Paret, tela, fusta	Està polit amb draps de lli
ACRÍLIC	Mescles sintètiques amb aigua	Fusta, tela, paper, etc.	Assecatge ràpid i enginyós
PASTEL	Llapis amb garrí, minerals	Paper, fusta	Cal aplicar-hi un fixador